

Studien zum Begriff des Herzens
und seiner Verwendung als Aussagemotiv
in der höfischen Liebeslyrik des 12. Jahrhunderts



I n a u g u r a l - D i s s e r t a t i o n
zur

Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
zu Freiburg i.Br.

vorgelegt von

Xenja von Ertzdorff
aus Köngen am Neckar

1958

Referent: Professor Dr. Fr. Maurer
Korreferent: Professor Dr. H. Friedrich
Dekan: Professor Dr. H. Gundert

Tag der mündlichen Prüfung: 18. Juli 1958

Inhalt

Seite

1. Kapitel:

Präludien. Dichtung und Bildungstradition

1

Anliegen der Untersuchung und Forschungs-
bericht (S.1) - Der Rückgriff auf die
mittelalterliche Bildungstradition (S.15)

I. Bestimmung des Begriffs "Herz" im 12. Jahrhundert

2. Kapitel:

Der Begriff des Herzens in der Vulgata

27

3. Kapitel:

Die Bedeutung des Herzbegriffs in der latei-
nischen Theologie bis zum Ende des 12. Jahrh.

43

Die antike Tradition, die das christliche
Denken vorfindet (S.43) - Augustinus (S.48) -
Boethius (S.55) - Cassiodor (S.56) - Gregor
der Große (S.57) - Jean de Fecamp (S.61) -
Anselm von Canterbury (S.65) - Hugo von
St.-Viktor (S.69) - Bernhard von Clair-
vaux (S.71) - Die Stellung des Andreas
Capellanus (S.76)

4. Kapitel:

Die Formung des volkssprachlichen Herzbegriffs

80

Vermittlung der christlich-lateinischen
Bildung an den weltlichen Adel (S.80) -
Die christliche Glaubensunterweisung in
den Volkssprachen (S.83) - Moderne Deu-
tungen des mittelalterlichen Herzbegriffs (S.98)

II. Die Stellung des Herzbegriffs im Wirkungsgefüge der höfischen Kanzone des 12. Jahrhunderts, dargestellt anhand von Interpretationen ausgewählter Lieder

5. Kapitel:

Das Herz in der Textur provenzalischer Kanzonen 106

Kriterien der Interpretation (S.106) -
 Wilhelm IX. Herzog von Aquitanien (S.114) -
 Bernart de Ventadorn (S.123) - Graf Raimbaut
 d'Orange (S.138) - Giraut de Bornelh (S.145) -
 Arnaut Daniel (S.153) - Folquet de Mar-
 seille (S.155)

6. Kapitel:

Das Herz in der Textur französischer Kanzonen 166

Die Eigenart des französischen Stils (S.166) -
 Chrestien de Troyes (S.170) - Conon de
 Bethune (S.179) - Gace Brulé (S.187) - Blondel
 de Nesle (S.193) - Gautier de Dargies (S.202) -
 Der Kastellan von Coucy (S.205)

7. Kapitel:

Das Herz in der Textur deutscher Kanzonen 214

Der Herr von Kürnberg (S.214) - Die Kunst-
 kritik Gottfrieds von Straßburg (S.224) -
 Heinrich von Veldeke (S.227) - Friedrich
 von Hausen (S.231) - Hartmann von Aue (S.242) -
 Reinmar von Hagenau (S.245) - Heinrich von
 Morungen (S.255) - Walther von der Vogel-
 weide (S.259)

Zusammenfassung 264

Exkurs zu Kapitel 5 270

Bibliographie 289

Verzeichnis der beigegebenen Liedtexte. 290

1. Kapitel:

Präludien, Dichtung und Bildungstradition

Das Wesen der Dichtung, ihr Zauber und ihre Schönheit, als metaphysisches Problem hat erst die Neuzeit in seiner ganzen Tragweite erfahren. Dichtung erhält die Würde einer ursprünglichen Schöpfung schöner Gestalt oder Aussage über das Wesen der Welt, die ihr zum Teil im klassischen Griechentum bereits eigentümlich gewesen war.

Im lateinischen Mittelalter indessen wird sie als Inkarnation der absoluten, in ihrem Gehalt feststehenden Wahrheit in die Gestalt der Sprache verstanden. Weniger in der Neuheit des Aussagegehalts als solchem als in der "richtigen", strengster geistiger Überprüfung standhalten- den Formung überlieferten Bildungsguts wird ihr Wesen be- rührt. Mittelalterliches Dichten und Denken ist konserva- tiv. Es verfügt in lebendiger Auseinandersetzung über das Erbe der griechisch-römischen Antike und des Christentums; seine "Originalität" im modernen Sinn dokumentiert sich in dieser wiederholten Durchdringung, Umformung und Neu- komponierung des Überlieferten. Das Ergebnis ist ein Neues, das mit dem Alten in lebendiger Verbindung bleibt. Wir müs- sen daher den Geist der hochmittelalterlichen Dichtung von 1100 bis 1250 verstehen als einen Geist der bewußt erdach- ten und danach erschaffenen, strengen künstlerischen Form. Die hochmittelalterliche Dichtung in einer ihrer großar- tigsten Manifestationen, der hohen Liebeslyrik, ist Wille zur "Komposition", zur sprachlichen Bändigung der durch die Bildungstradition dargebotenen Bauelemente in Gebil- den von hoher Geistigkeit, Eleganz und Schönheit.

Das literarische Verständnis des 19. und eines Teils des 20. Jahrhunderts, das wir im Folgenden summarisch als "nachromantisch" bezeichnen im Gegensatz zu einem "moder- nen", sieht in der Dichtung vorwiegend eine "sinnvolle" - oder "unsinnige" - Aussage des Menschen über die Erfah- rung seiner selbst und der Welt im poetischen Gewand. Diese Verständnisweise ist eine Verengung jener umfassen- den neuzeitlichen und zerbricht an der eigentümlichen

"Sinnlosigkeit" mancher moderner Dichtungen seit Mallarmé. Über die Frage nach ihrer "technischen" Gestaltung und dem sich in ihr manifestierenden Formwillen des Dichters läßt sich ein Zugang zu ihrem Verständnis gewinnen¹⁾.

Mit ihr machen wir hier den Versuch, auch die künstlerische Organisation der mittelalterlichen höfischen Lyrik genauer zu erkennen, um sie als eine Weise des Dichtens innerhalb der europäischen literarischen Tradition verstehen zu können.

Unsere Untersuchung wird sich dabei in zwei Stufen vollziehen: die allgemeine Erkenntnis des künstlerischen Formwillens aus der Gesamtinterpretation eines höfischen Liedes, und dessen nachfolgende nähere Bestimmung durch die Frage nach der Wechselwirkung zwischen der Textur und einem in ihr verwendeten Aussagemotiv. In den Bereich der Analyse sprachlicher "Form" schaltet sich damit notwendig ein zweiter mit hermeneutischer Funktion: die Motiv-Begriffsuntersuchung, die in unserem speziellen Fall einen größeren Raum einnehmen muß - was aus der gegenwärtigen Forschungslage zu begründen sein wird. Beide Bereiche sind miteinander innerlich verknüpft, weil die Bestimmung des Begriffs im Hinblick auf seine Verwendbarkeit in der dichterischen Aussage erfolgt; anderseits die Strukturanalyse eines Liedes von der Verwendung dieses Motivs bedingt ist und erst über sie, als Mittel zur "Naheinstellung" auf die dichterische "Technik", ihren Abschluß findet.

Das Problem der dichterischen "Technik", nämlich wie die dichterische "Gestalt", die wir mit dem Begriff "Textur" bezeichnen, aus den Elementen des "Inhalts", der Sprachfügung, des Rhythmus und der sprachlich-musikalischen Klangwirkung aufzubauen sei, hat auch die mittelalterlichen Dichter beschäftigt. Inwieweit hierbei die theoretischen Anweisungen des Mittelalters, wie zu dichten

1) Für die Deutung moderner Lyrik und ihrer Bezogenheit auf die "Technik" vgl. das Buch von H.Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart (Rowohlts Dt.Enzykl.25) Hamburg 1956.

sei, sich für unser Verständnis der hohen Liebeslyrik dieses Zeitalters über die Frage nach der Textur fruchtbar erweisen, wird später zu erörtern sein. Wir sind aber der Überzeugung, daß die an der Auseinandersetzung mit moderner Dichtung, vornehmlich der Lyrik, entwickelten oder besser: wieder zum Bewußtsein gekommenen, "technischen" Maßstäbe die Eigenart mittelalterlichen Dichtens uns angemessener zum Bewußtsein bringen können als die nachromantischen Vorstellungen über die Dichtung als "originelle" Aussage einer persönlichen, individuellen Erfahrung.

Dieser nachromantische Dichtungsbegriff versperrt in der philologischen Forschung noch heute weitgehend den Zugang zum Verständnis der mittelalterlichen dichterischen Formkunst. Wir geben im folgenden einen Überblick über die wichtigsten Darstellungen der provenzalischen, französischen und deutschen Literatur des Mittelalters, wobei es uns vor allem auf die Deutung der Lyrik ankommt. Wir unterscheiden dabei in der Betrachtungsweise zwei methodische Prinzipien: die Konzentration auf die "innere Geschichte", die die Dichtung selbst, ihre Entstehung und Formen, umschließt und von hier aus zu den Dichtern fortschreitet und sie behandelt, soweit sie es für das Verständnis der Dichtung für nötig erachtet, oder die Konzentration auf die "äußere Geschichte": nämlich die Geschichte der Dichter selbst, der Gesellschaft, für die sie arbeiteten, und der geistigen Kräfte, der Tradition, die in ihr am Werk waren. Die äußere Geschichte bietet, in diesem weiten Umfang bestimmt, Rahmen und Voraussetzung für die innere, dennoch wird sie nicht immer ihrer Bedeutung gemäß in den großen Darstellungen berücksichtigt.

Für die Konzeption des Ablaufs der inneren Geschichte einer Dichtungsepoche ist der Begriff der Dichtung selbst, der als der ihre vorausgesetzt wird, ausschlaggebend. Und hier stört, wie wir schon andeuteten, der nachromantische Dichtungsbegriff erheblich das Verständnis der hochmittelalterlichen Dichtung, vor allem aber ihrer hohen Liebeslyrik. Findet man in ihr keine "persönliche" Aussage, kei-

nen "originellen" Stilzug, so ist die Frage nach der dichterischen Leistung, die hinter der vollbrachten Textur steht, falls sie überhaupt noch gestellt wird, alsbald negativ beantwortet²⁾. Für die Trobadordichtung als bewußte Kunst, die höchste Anforderungen an den Dichter wie an das Publikum stellt, fehlt Jeanroy ein angemessenes Verständnis, denn er beklagt an ihr: "cette ignorance des règles de la composition, cette sécheresse d'imagination qui nous attristent, ... leur matériel de métaphores à la fois bizarre et pauvre"³⁾. H.Schneiders Darstellung der mittelhochdeutschen Lyrik liegt ebenfalls der Begriff der Lyrik als Selbstaussage der Persönlichkeit des Dichters und seines Erlebens zugrunde. Obgleich auch er erkennt, daß sich die mittelalterliche Lyrik mit diesem Schlüssel nicht aufschließen läßt, vermag er doch, wie wenige sonst außer ihm, die dichterische Qualität der hohen Minnelyrik zu würdigen. Er versteht sie als eine Kunst, die bei der Mehrzahl der Dichter strenge Form ist, "alles gewollt und nichts gemußt, alles Form und nichts Persönlichkeit"⁴⁾. Sie richtet sich nicht an das Empfinden, sondern an den Verstand⁵⁾. In moderner Trennung wird die mittelalterliche Lyrik als intellektuelle Dichtung der eigentlichen gegenübergestellt, die von der Empfindung des Menschen getragen sein soll. Wenn auch das Spannungsverhältnis zwischen Intellekt und Gefühl charakteristisch für die nachromantische Geistigkeit und in dieser Schärfe für

-
- 2) z.B. die letzte zusammenfassende Darstellung der deutschen Lyrik des Mittelalters von R.Kienast: Die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters. Dt.Philologie im Aufriß II (1954), 775-902. Dazu die Rezension dieser Arbeit von M.Wehrli im Anzeiger f.d.A. 87 (1956) S.18 f.: W.kritisiert die Verwendung der konventionellen inhaltlichen Maßstäbe und vermißt ein wirkliches Eingehen auf die künstlerische Problematik. Ähnliches gilt für die Zusammenstellung von A.Moret: Les débuts du lyrisme en Allemagne des origines à 1350 (Travaux et mémoires de l'Université de Lille, 27) Lille 1951.
- 3) A.Jeanroy: La poésie lyrique des troubadours. 2 vols. Toulouse-Paris 1934, I.67 und II, 113 ss.
- 4) H.Schneider: Heldendichtung, Geistlichendichtung, Ritterdichtung (Geschichte der deutschen Literatur. Hrsg. von J.Petersen und H.Schneider, Bd.1) Heidelberg 1943, S.404
- 5) ibid. S.419

das Mittelalter kaum nachzuweisen ist, so verdanken wir H.Schneider den Hinweis auf die hohe Gewolltheit und Intellektualität der mittelalterlichen hohen Liebeslyrik und damit den Versuch zu einer ästhetischen Würdigung ihrer künstlerischen Gestalt.

Aus der modernen Polarität zwischen Geist und Gefühl leitet Schneider dabei die These ab, daß in der hohen Liebesdichtung zwei verschiedene Bereiche verknüpft seien, die eine gewisse Inkohärenz der Aussagen und den losen Strophenzusammenhang verursachen, nämlich Aussagen des Gefühls und Belehrungen⁶⁾. Dieser scheinbar lose Zusammenhalt der Aussagen und der Strophen untereinander läßt sich vielleicht auch auf eine andere Weise begründen und müßte, konsequent durchdacht, zum Aufbau- und Formprinzip dieser Lyrik hinführen.

Ein Buch, das die mittelalterliche höfische Liebeslyrik als Gesamtheit behandelte, gibt es bisher nicht. Sie wird dafür von der Literaturgeschichte im Zusammenhang mit der übrigen dichterischen Produktion behandelt.

Die Monographie von R.Kienast stellt die deutsche Minnelyrik innerhalb der deutschen lyrischen Tradition dar, berücksichtigt aber, wie uns scheint, zu wenig positiv ihre Formung durch die französisch-provenzalische.

Die Interpretationen der frühen deutschen Minnedichtung von H.de Boor im ersten Band von B.von Wieses "Deutscher Lyrik"⁷⁾ führen über Ansätze zur Würdigung der eigentlichen dichterischen Problematik nicht hinaus, da das Hauptinteresse des Autors der Problemgeschichte gilt. Leider sind deshalb auch die fruchtbaren Ansätze

6) *ibid.* S.420

7) Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen vom Mittelalter bis zur Neuzeit.
Hrsg. Benno v.Wiese. Düsseldorf (1956).
H.de Boor: Bd.I, S.25-78

Max Ittenbachs und H.Brinkmanns⁸⁾ weder hier noch in de Boors Literaturgeschichte berücksichtigt. Erst für den Minnesang nach Walther wird Ittenbachs Fragestellung nach der Struktur der deutschen Liebeslyrik in gewissem Sinn durch das Buch von H.Kuhn "Des Minnesangs Wende"⁹⁾ wieder aufgenommen. Diese Arbeiten von Ittenbach und Brinkmann liefern für unsern Versuch die einzigen festen Anhaltspunkte innerhalb der germanistischen Beschäftigung mit dem Minnesang. Daneben ist M. Wehrli's Einführung in die Ausgabe deutscher Lyrik des Mittelalters im Manesse-Verlag¹⁰⁾ als feinsinniger Versuch zu begrüßen, die künstlerische Eigenart und Qualität dieser Dichtung dem modernen Kunstliebhaber nahezubringen.

Die französische hohe Minnelyrik findet ihre beste Deutung in der großen Darstellung von A.Viscardi, zur historischen Orientierung sind aber die Werke von P.Zumthor, A.Jeanroy und G.Gröber unentbehrlich¹¹⁾.

Das große Alterswerk von A.Jeanroy ist der lyrischen Dichtung der Trobadors gewidmet und Grundlage für alle

-
- 8) M.Ittenbach: Der frühe deutsche Minnesang, Strophenfügung und Dichtersprache (D.V.Buchreihe Bd.24) Halle 1939.
H.Brinkmann: Zu Wesen u.Form mittelalterlicher Dichtung, Halle 1928
- 9) H.Kuhn: Des Minnesangs Wende. (Hermaea, Germ. Forschungen. N.F. 1) Tübingen 1952
- 10) Deutsche Lyrik des Mittelalters. Ausgewählt und übers. v.M.Wehrli. Zürich, Manesse-Verlag (1955)
- 11) Die neueren Darstellungen in Deutschland seit Ehrismann:
J.Schwietering: Die deutsche Dichtung des Mittelalters, Potsdam, o.J. (1932);
H.Schneider (s.Ann.4)
H.de Boor: Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang. 1170-1250 (Gesch.der dt.Lit. von den Anfängen bis zur Gegenwart von H.de Boor u.R.Newald. Bd.2), München 1953, Kap.5-7.
für Frankreich:
Grundriß der romanischen Philologie. Hrsg. G.Gröber, II,1, Straßburg 1902, S.659 ff.;
A. Jeanroy: Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge, Paris 1889, 3.A. 1925
dazu G.Paris: Les origines de la poésie lyrique en France, jetzt in: G.Paris: Mélanges, II^e partie 1912, p. 539 ss.

weiteren Bemühungen, auch wenn sie andere Wege zu gehen versuchen, wie die Deutungen von Viscardi, M.de Riquer und die Einzelinterpretationen von L. Spitzer und K. Vossler¹²⁾.

Mit Ausnahme des Buches von A. Viscardi beschränken sich die genannten Darstellungen der hohen Liebeslyrik auf den jeweiligen Sprachbereich. So nützlich diese Begrenzung zur Bestandsaufnahme und ersten Klärung ist, so irreführend und hinderlich kann sie werden, wenn sie, oft aus Gründen, die außerhalb ihrer selbst liegen, zur Regel erstarrt. Die ritterliche Kultur des europäischen Mittelalters und ihre Dichtung ist ein Phänomen, das an den Sprachgrenzen nicht haltmacht. Die ihr Fundament bildende soziale Gliederung und die sie formende christlich-antike Bildungstradition sind die Wurzeln, aus denen die nationalsprachlichen Dichtungen erst erwachsen. Um sie in ihrer Eigentümlichkeit in einer ihr gemäßen Weise würdigen zu können, ist ihre gemeinsame geistige Herkunft, vor allem aus der lateinischen Schultradition, und sind ihre wechselseitigen Beziehungen untereinander zu berücksichtigen. Das erste Buch neueren Datums, das bei der Behandlung der mittelalterlichen ritterlichen Literatur die traditionelle Einschränkung nach Sprachgrenzen, zumindest für einen ihrer großen Ausschnitte, aufgibt zugunsten einer von der lateinischen Bildungstradition ausgehenden Gesamtschau, ist die Geschichte der provenzalischen und

-
- R.Bossuat: *Le moyen âge*, Paris 1931;
G.Cohen: *La poésie en France au moyen âge*, Paris 1952;
P.Zumthor: *Histoire littéraire de la France médiévale* (4^e-14^e siècle), Paris 1954.
für die provenzalische Literatur:
A.Jeanroy: *La poésie lyrique des troubadours* (vgl. oben Anm.3);
C.Camproux: *Histoire de la littérature occitane*, Paris 1953
12) M.de Riquer: *La lírica de los trovadores. Antología comentada*, T.I: *Poetas del siglo XII*, Barcelona 1948;
K.Vossler: *Der Minnesang des Bernart de Ventadorn*, München 1918;
L.Spitzer: *L'amour lointain de Jaufre Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, University of North Carolina Studies in the Romance Language and Literatures. V, Chapel Hill 1944.

französischen Literatur von A.Viscardi ¹³⁾. Auf seine Wertung des Verhältnisses zwischen der provenzalischen, französischen und deutschen Minnelyrik werden wir später zurückzukommen haben, sie übernimmt im wesentlichen die Positionen, die Jeanroy bestimmt und die Vossler in seinem leider nicht weiter ausgeführten Vortrag über "Die Dichtung der Troubadours und ihre europäische Wirkung" ¹⁴⁾ behutsam variierend angedeutet hatte. Dennoch hat Viscardis künstlerische Würdigung nicht nur der hohen Liebeslyrik als einer bewußten Manifestation des dichterischen Wollens zur ausgefeilten, höchste geistige Ansprüche stellenden und ihnen genügenden künstlerischen "Gestalt" die Ausstrahlung B. Croces auf das italienische Geistesleben auch für mittelalterliche Dichtung fruchtbar gemacht, sondern sie damit auch dem modernen Dichtungsverständnis erstmals nahegebracht.

Die Zusammenhänge zwischen den deutschen, provenzalischen und französischen Literaturen des Mittelalters sind in sprach- und begriffsgeschichtlichen ¹⁵⁾, vor allem

13) A.Viscardi: Letterature d'oc e d'oïl (Storia delle letterature di tutto il mondo. Coll.dir.da V.Errante) Mailand 2.A. o.J. (1955)

14) K.Vossler: Die Dichtung der Troubadours und ihre europäische Wirkung, R.F.51 (1937) und "Aus der romanischen Welt" I, Leipzig 1940-42

15) A.Jeanroy: De nostratibus medii aevi poetis qui primum lyrica Aquitaniae carmina imitati sint. Thèse de Paris 1889;

P.Meyer: De l'influence des troubadours sur la poésie des peuples romans. Rom V, 1876, p.257 ss, XII, 1883 p.521 ss, XIX, 1890 p.1 ss;

L.Gauchat: Les poésies provençales conservées par des chansonniers français. Rom. XXII, 1893, p.364-404;

G.Braur: Der Einfluß des südfranzösischen Minnesangs und Ritterwesens auf die nordfranzösische Sprache und Literatur bis zum 13. Jh., R.F. (1929), S.1-160;

H.Palander (Suolahti): Der französische Einfluß auf die deutsche Sprache im 12.Jh. (Mém. de la Société néophil. de Helsinki, 3;8;10) 1902; 1929; 1933;

E.Öhmann: Die mhd. Lehnprägung nach altfrz. Vorbild. Helsinki 1951;

Th.Frings: Minnesinger und Troubadours (Vorträge und Schriften der dt. Akad. der Wiss. zu Berlin, Heft 34), Berlin 1949;

id.: Erforschung des Minnesangs, in: Forsch. u.Fortschritte, 26 (1950);

H.Kolb: Untersuchungen zur Terminologie der höfischen Lyrik. Phil.Diss. Berlin 1952.

aber für die Lyrik durch musikwissenschaftliche¹⁶⁾ Untersuchungen nachgewiesen worden. Gerade ihnen, vor allem den Arbeiten von Fr.Gennrich, verdanken wir die Erschließung auch des Formenreichtums der mittelalterlichen Lyrik, besonders der französischen.

Neben den Bemühungen um die Erhellung und Deutung der inneren Geschichte der mittelalterlichen höfischen Dichtung sind die Forschungen zur Geschichte der Dichter selbst und ihres Wirkens an den einzelnen Fürstenhöfen verschieden weit gediehen. H.Schneider hatte berechtigte Gründe, die deutschen Philologen an sie zu erinnern¹⁷⁾.

Dennoch besitzen wir auch heute für die deutschen Minnesänger und ihr Wirken noch keine Darstellung, die sich Jeanroys Buch über die Troubadors, das in der Nachfolge von Diez' "Leben und Werke der Troubadours" und dessen "Poesie der Troubadours" entstanden ist, an die Seite stellen ließe. Daß diese Lücke geschlossen und zugleich unsere Kenntnis des kulturellen und literarischen Lebens an den Fürstenhöfen des 12. Jahrhunderts auf eine einheitliche Basis gestellt wird, dürfen wir von den in Bälde erscheinenden weiteren Bänden der "Origines" von R.-R.Bezzola erhoffen¹⁸⁾. Aus ihnen werden wir vielleicht auch Belege über die tatsächlich vorhandenen Beziehungen der großen Schulzentren zu den Fürstenhöfen entnehmen können, die sowohl Viscardi als auch wir bei unseren folgenden Überlegungen allzu oft nur annehmen müssen - man-

16) F.Gennrich: Der deutsche Minnesang in seinem Verhältnis zur Troubadour- und Trouvère-Kunst. Zsch.f.dt. Bildung II (1926), S.536 ff. u.S.622 ff.;
id.: Zur Ursprungsfrage des Minnesangs. D.V.7(1929), 187 ff.;
id.: Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, Halle 1932;
id.: Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang, Köln (1951).
Die Beziehungen speziell des romanischen zum deutschen Minnesang bis einschließlich Walther stellt kritisch sichtend zusammen: Ursula Aarburg: Melodien zum frühen dt.Minnesang. Z.f.d.A.(1956) S.24 ff.

17) H.Schneider (oben Anm.4), S.409

18) Bis jetzt erschienen: R-R.Bezzola: Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200). I. La tradition impériale de la fin de l'antiquité au XI^e siècle (Bibl. de l'École des Htes. Études. fasc.286), Paris 1944

gels allgemein zugänglicher Dokumentation.

Dieser kurze Überblick über die gegenwärtigen Forschungstendenzen in der Deutung der mittelalterlichen Dichtung allgemein und ihrer hohen Liebeslyrik im besonderen zeigt uns die Möglichkeiten, an die wir anknüpfen können.

Wir treten an diese hohe Liebesdichtung mit der durch die moderne Lyrik bewußt gemachten Frage nach der dichterischen Technik und der durch sie hervorgebrachten Textur des fertigen Gedichts. Es geht nicht darum, an einem abstrakt postulierten Kunstwollen des Dichters das tatsächlich vorhandene Werk zu messen, sondern seinen Formwillen im sprachlichen Kunstwerk als wirkend zu betrachten und zu verstehen, mit Erstaunen, Bewunderung und Ehrfurcht¹⁹⁾. Wir greifen nur einen Ausschnitt aus der reichen lyrischen Produktion des Mittelalters heraus: das Lied der hohen höfischen Liebe, die Kanzone, wie es in der Provence entstand und alsbald an den Höfen Frankreichs und Deutschlands erklang. Es gilt als die vornehmste lyrische Gattung, dessen Gestaltung die äußerste Anspannung der dichterischen Formkraft beanspruchte und dessen geglückte Meisterung die "Freude" des höfischen Menschentums erhöhte. Dieses kunstvolle Gebilde ist somit in seiner Textur Ausdruck des hochgespanntesten Formwillens der höfischen Sänger. Ihn versuchen wir über die Beschreibung der Textur im allgemeinen zu erkennen und mittels der Frage nach der Verwendung eines ausgewählten Motivs noch genauer zu bestimmen.

Die musikwissenschaftliche Disziplin, die Forschungen zur Bildungstradition und zur Stilkritik, an die wir anknüpfen, sind genannt. Für das eigentliche Problem dieser Arbeit, nämlich der "Ausspannung" des "Gehalts" in die rhythmisch-musikalische "Form", aus der die Textur besteht und, genauer faßbar, am Einbau eines bestimmten Motivs, verdanken wir die entscheidenden Anregungen Fr.Maurer²⁰⁾.

19) Vgl. W.Kayser: Goethes Auffassung von der Bedeutung der Kunst, in: Natur und Kunst, zwei Goethe-Reden... gehalten in der Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft in Weimar... 1954, S.44.

20) Fr.Maurer: Über das Verhältnis von rhythmischer Gliederung und Gedankenführung in den Strophen Heinrichs

Wie weit sich zu ihrer Erhellung die lateinischen²¹⁾ und provenzalischen²²⁾ Poetiken aus der Wende des 12. zum 13. Jahrhundert verwenden lassen, werden wir zu erörtern haben; daß grundsätzliche Beziehungen zwischen ihnen und den nationalsprachlichen Dichtungen bestanden haben, ist bekannt²³⁾.

Methodisch sind für unsere Absicht verschiedene Wege denkbar, die aber alle in der Interpretation des einzelnen Liedes zusammenführen müssen. Bei der Gebundenheit der hohen Liebesdichtung, wie der mittelalterlichen Dichtung überhaupt, an traditionelle Gehalte und bei der Variationsfähigkeit in der rhythmisch-melodischen Gestaltung empfiehlt es sich, eines der vielen Motive und Motivgruppen

von Morungen. Fe.J.Trier 1954, S.163 ff.

id.: Die politischen Lieder Walthers von der Vogelweide, Tübingen 1954;

id.: Zu den religiösen Liedern Walthers von der Vogelweide. Euphorion 49 (1955), S.29 ff.

- 21) ed.E.Faral: Les arts poétiques du 12^e et 13^e siècle (Bibl. de l'École des Htes.Études,238) Paris 1923.

Systematisch zusammengestellt und erweitert von:

L.Arbusow: Colores rhetorici, Göttingen 1948.

Darstellend: C.S.Baldwin: Medieval Rhetoric and Poetic (to 1400), New York 1928 u.

H.Brinkmann: Zu Wesen und Form (vgl.oben Anm.8);

J.de Ghellinck: L'essor de la litt.lat.(vgl. unten Anm.35) p.267 ss.

- 22) E.Stengel:Die beiden ältesten provenzalischen Grammatiken. Lo Donatz proensals und Las Razos de Trobar, Marburg 1887;

P.Meyer: "Doctrina de compendre dictatz" in Rom.6 (1877), p.355.

Eine Zusammenstellung der wichtigsten Grammatiken und Poetiken zur prov.Dichtung vor den "Leys d'Amors" aus dem 14. Jh. findet sich bei J.Anglade: Las Leys d'Amors (vgl. Kap.5, Anm.10), t.IV, p.92 ss.;

zu ergänzen durch:

P.Meyer: Traité catalans de Grammaire...Rom6(1877),341ss.

A.Viscardi: La poesia trobadorica e l'Italia (vgl. Kap.5,Anm.38).

Zu Dantes "De vulgari eloquentia" vgl.

A.Buck: Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance (ZRPh, Beih.94) Tübingen 1952, S.34 u.38 ff.

- 23) Epik allgemein:

E.Faral: Les arts poétiques (oben Anm.21) p.72,67 et passim;

id.: Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge, Paris 1913, bes.p.16 ss. u. 150 ss.;

Brinkmann: Wesen und Form ... (oben Anm.8);

E.R.Curtius: Europ.Literatur..(unten Anm.24).

Vgl. unten Kap.7 A.20 zum Tristan Gottfrieds von Straßburg.

zu wählen und ihre jeweilige Verwendung zu untersuchen. Wir knüpfen damit an die Methode von E.R.Curtius an²⁴⁾, der gerade diese Traditionsgebundenheit am Nachleben spätantiker literarischer Gepflogenheiten schon lehrte. Uns kommt es auf einem enger begrenzten Gebiet darauf an, wie ein von der Tradition vorgegebenes Motiv in seiner poetischen Strahlungskraft, die wir mit seiner poetischen "Valenz" bezeichnen, vom einzelnen Dichter jeweils neu aktiviert wird. Dadurch vermögen wir einen Blick zu tun in die Vielfalt der künstlerischen Möglichkeiten und den Reichtum mittelalterlicher volkssprachlicher Dichtkunst.

Wir wählen hierzu ein Motiv, das bereits in den frühesten Liedern der hohen Liebe vertreten ist, sowohl beim Herzog von Aquitanien wie bei dem Herrn von Kürenberg, und das später eine reiche Ausgestaltung erfährt im Zusammenhang mit der immer prunkvolleren und gespannteren Textur

zur provenzalischen Lyrik:

Auf die Beziehung des "trobar clus" zu den lateinischen Stillehren machte gegenüber Jeanroy aufmerksam: A.Viscardi, *La tradizione aulica e scolastica e la poesia trobadorica*. Studi medievali NS 7 (1934) p.151 ss.

Eine umfassende Würdigung bringt:

A. del Monte, *Studi sulla poesia ermetica medievale*, Napoli 1953.

In der romanistischen Forschung wird jetzt allgemein angenommen, daß die Dichtkunst der Trobadors von der lateinischen Sprachschulung geformt ist:

M.de Riquer, *La lírica* (oben Anm.12), p.XVIII ss.;

W.F.Pattison, *Raimbaut d'Orange* (vgl. unten Kap.5, Anm.84), p.54 A.;

A.Buck, *Ital. Dichtungslehren* (oben Anm.22). p.23.

Für die französische höfische Lyrik fehlen diese Untersuchungen. Innerhalb des deutschen Bereichs wurde der Ansatz Brinkmanns, *Wesen und Form* (oben Anm.8) nicht fortgeführt. Vgl. unten Kap.7.

- 24) Zahlreiche Einzelabhandlungen, jetzt zusammengefaßt in: E.R.Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 2.A. Bern 1954.

Curtius ging es um den Aufweis der Kontinuität der tragenden literarisch-geistigen Formen des dichterischen Schaffens bis ins 18. Jahrhundert. Die Kritik hat dies als einseitigen Standpunkt gewertet - z.B.: H.Friedrich in "Schweizer Monatshefte", Jg.29 (1949), S.502-505; M.Wehrli in *AfdA* 64 (1948/50), S.84 ff. - Tatsächlich hat sie damit den Schritt gefordert, der nun als nächstes, auf den von Curtius geschaffenen Grundlagen gerade die Vielfalt und Eigenständigkeit des mittelalterlichen lateinischen und volkssprachlichen Schrifttums sehen lehrt.

des hohen Liebeslieds in provenzalischer, französischer und deutscher Sprache; ein Motiv, das die geistige Gesamtheit der menschlichen Persönlichkeit ausdrückt und das seine poetische Valenz aus der christlich-lateinischen Bildungstradition des lateinischen Abendlandes empfängt: das Motiv des Herzens.

Um aber diese poetische Valenz bestimmen zu können, müssen wir zuerst wissen, welche Bedeutung die mittelalterlichen Menschen dem Begriff des Herzens beimaßen, da wir sonst in Gefahr geraten, iradäquate Vorstellungen an ihre hohe Liebeslyrik heranzutragen und somit deren Textur falsch zu deuten. Die neueren Arbeiten innerhalb der germanistischen Disziplin - in der romanistischen fehlen sie seit der Dissertation von M.Schittenhelm²⁵⁾ - zum mittelalterlichen Begriff des Herzens, speziell im 12. und beginnenden 13. Jahrhundert, bieten ebenso anregende wie einander widersprechende und in ihrer Einseitigkeit die tatsächliche Bedeutung verfehlende Lösungen an: das Herz sei ein geistiges Organ - darüber zumindest ist man sich einig - , ganz der diesseitigen Welt zugewandt und im Gegensatz zur Seele stehend: E.M.Fickel²⁶⁾, G.Weber²⁷⁾; es sei Zentrum der Gefühle und des Denkens, allerdings nicht des logischen (wo dies untergebracht wird, bleibt ungeklärt); Fickel und ohne diese fragwürdige Unterscheidung zwischen logischem und "existenziellem" Denken Heimplätzer²⁸⁾, dessen Dissertation am meisten zur sachgemäßen Klärung des Problems beiträgt; es soll außerdem sein "Organ des lieben-

25) M.Schittenhelm: Zur stilistischen Verwendung des Wortes "cuer" im Altfranzösischen. Phil.Diss.Tübingen 1907

26) Erika-Maria Fickel: Die Bedeutung von 'sêle', '-lîp' und 'herze' in der frühmittelhochdeutschen Dichtung und den Texten der mittelhochdeutschen Klassik. Phil. Diss.Tübingen 1949

27) G.Weber: Gottfried von Straßburg und die Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes um 1200. Stuttgart 1953, vor allem Exkurs V: Die mittelalterliche Liebesproblematik und die weltbildliche Krise um 1200. II, 123 ff.

28) Fr.Heimplätzer: Die Metaphorik des Herzens im Minnesang des 12. und 13. Jahrhunderts. Phil.Diss.Heidelberg 1953

den Gefühls", bzw. "des außervernünftigen Gefühlslebens" (de Boor)²⁹⁾. Offensichtlich hat sich in diese Deutungsversuche das moderne Sprachempfinden hineingedrängt, welches das Herz neben oder in Opposition zum Verstand als Zentrum der Gefühle allein versteht. Versuchen wir mit diesem Herzbegriff die Textur der hohen Liebeslieder zu analysieren, so konstruieren wir eine Spannung zwischen dem Gefühlhaft-Irrationalen des menschlichen Herzens und der es durchdringenden hohen Liebe und dem geistig-objektiven Gehalt der übrigen tragenden Begriffe, z.B. mhd. "triuwe" und "êre", sowie zur höchst bewußt konstruierten, strengen Komposition des Liedes. Dieser Dualismus zerstört aber gerade seine künstlerische Eigentümlichkeit, indem er es zu einem romantisierenden Liebesgedicht umbiegt, und verfehlt die hohe geistige, die Gesamtheit des Menschen umfassende Spannung und dichterische Formkraft, die dieses kunstvolle Gebilde hervorgebracht hat.

Einen weiteren Grund zu diesen Fehlinterpretationen sehen wir vor allem in der Begrenzung der Analysen nur auf die Texte der höfischen deutschsprachlichen Literatur eines kurzen Zeitraumes. Die ganze geistige Tradition, die hinter dem Begriff des Herzens im Mittelalter steht, wird übergangen oder doch nur sehr summarisch angeführt (Heimplätzer). Die einzige Ausnahme in dieser Hinsicht bildet das wichtige Buch von G.Weber²⁷⁾, der im Rückgriff auf die lateinische theologische Tradition den Gehalt des Herzens zu fassen versucht. Weber hat vor allem, wie uns scheint, richtig erkannt, daß die Bedeutung des Herzens im entscheidenden Maß in seinem Bezug zum Begriff der Liebe erkennbar wird, wie ihn die einzelnen Autoren bestimmen - unabhängig zunächst vom Herzen. Allerdings haben wir Bedenken, uns Webers Ergebnissen anzuschließen, weil er einen sehr eng gefaßten Liebesbegriff sowohl für Augustinus, als auch für Bernhard und die Viktoriner für verbindlich hält und aus ihm sehr zugespitzte Konsequenzen für die Deutung des

29) de Boor in Deutsche Lyrik (oben Anm.7) S.30 und 36

Herz begriffs ableitet³⁰⁾.

Wir werden im 4. Kapitel noch einmal zusammenfassend die vorliegenden Deutungen mit unseren Ergebnissen zu konfrontieren haben. Grundsätzlich halten wir uns für berechtigt, den Begriff des Herzens, dessen poetische Verwendung in der hohen Liebeslyrik wir untersuchen wollen, zu unserem Verständnis aus der den höfischen Dichtern zugänglichen Bildungstradition zu bestimmen, nachdem wir wissen, daß die höfische Dichtung in ihrer Gesamtheit aus ihr entscheidende Impulse empfangen hat. Gerade beim "Herzen", das wir als einen der tragenden Begriffe höfischen Menschentums anzusehen haben, ist eine "Schöpfung aus dem Nichts" oder eher noch eine Adaptation eines zwar vorhandenen, aber durch keine lange Tradition gebundenen Begriffs nicht gegeben, wenn anders das frühe Auftreten und seine erstaunliche Konstanz der Bedeutung, bei aller Wandlungsfähigkeit, nicht allzu gewundene Erklärungsversuche auf den Plan rufen soll. Vielmehr ist der Begriff des Herzens in der höfischen Dichtung an die geistige Atmosphäre des 12. und 13. Jahrhunderts in seiner beglückenden Aufgeschlossenheit für die Bildungstradition gebunden.

Die Geistigkeit gerade des 12. Jahrhunderts öffnet sich in einer bisher neuen Weise der Überlieferung des Christentums, vor allem Augustins und Gregors des Großen, der Antike, wie sie in den Schulen bewahrt wurde; und sie wendet ihr Interesse der arabisch-islamischen Kultur Andalusiens und der fernen christlichen Welt von Byzanz zu. Historisches Bewußtsein im modernen kritischen Sinn ist diesem Jahrhundert fremd, Ablehnung des Fremdartigen und Assimilation des vertraut Scheinenden erfolgen mit der gleichen plötzlichen und gewaltsamen Unmittelbarkeit lebendiger Auseinandersetzung. Gerade in dem Streben zur

30) Es empfiehlt sich zudem, bei der Untersuchung mittelalterlicher geistiger Phänomene mit der Verwendung der Begriffe "Mysterium", "Mystik", "Häresie" u.dgl. sehr sparsam umzugehen, da sie wenig geeignet sind, von sich aus klärend zu wirken.

Harmonisierung zwischen Vertrautem und Ähnlichem, dessen Umfang sehr weit gemessen wird, und zur endgültigen Synthese, offenbart sich die ungeheure geistige Vitalität dieses Jahrhunderts.

Mit der Überlegenheit und nicht selten Überheblichkeit des sich seiner Bedeutung in der Welt bewußten christlichen Wissens werden diesem neue Gebiete erschlossen oder bereits bekannte neu durchdrungen und angeeignet. Dabei ist entscheidend, daß die Wissensgebiete in diesem Ausweitungsprozeß nicht autonom werden und ihren eigenen Gesetzen folgen, sondern gerade der Versuch gewagt wird, sie in den Dienst des christlichen Denkens des 12. Jahrhunderts zu nehmen. Die höfische Dichtung bedeutet hierbei keine Ausnahme und ist nicht aus der Reaktion gegen die "geistliche" Kultur entstanden, wie man unter dem Einfluß moderner Vorstellungen geglaubt hat, sondern erwächst innerhalb der Evolution dieser "geistlichen" Kultur selbst.

Die beherrschende Bildungsmacht des 12. und 13. Jahrhunderts ist das Christentum - in der in diesem Zeitraumbewußten Ausprägung. Die christliche Kirche als dessen institutionelle Repräsentation hat die Aufgabe, den Menschen in der Welt in seinem Sinne zu formen. Wir fassen daher den Begriff der "Bildung" absichtlich sehr weit, um die Mannigfaltigkeit dieser Formungsmöglichkeiten in den Griff zu bekommen, denn sie hängen engstens mit der Ausprägung des mittelalterlichen Begriffs vom Herzen zusammen: Bildung des Menschen im 12. Jahrhundert ist Bildung seines Herzens. Von der Funktion der Predigt, zum richtigen Leben in der Welt zu erziehen, über die Belehrung in den "freien Künsten" an den geistlichen Schulen bis zum Studium der Bibel und der Kirchenväter spannt sich der Bogen menschlicher Bildungsmöglichkeiten im Mittelalter.

Wenn wir daher wissen wollen, wie das 12. Jahrhundert über die Bedeutung des menschlichen Herzens dachte, müssen wir diese christliche Bildungstradition vor allem nach ihm befragen und dürfen, gerade wegen der geistigen Weite und Aufnahmefähigkeit dieser Epoche, die möglichen Zuflüsse aus dem arabischen Spanien und aus Byzanz nicht

außer acht lassen, wenn wir auch im Rahmen unseres Versuchs ihnen keine eigene Darstellung widmen können.

Innerhalb der christlichen Bildungstradition unterscheiden wir die eigentliche Theologie als maßgebliches Formungsprinzip von der Beschäftigung mit dem philosophischen und literarischen Erbe der Antike, wie es im Anschluß an Boethius und Cassiodor in den christlichen Schulen mitgeführt wurde. In der Theologie selbst trennen wir die Untersuchung der psychologischen Terminologie der Bibel von der der theologischen Schriftsteller, vor allem Augustins, Gregors und der Autoren des 12. Jahrhunderts. Beide terminologische Bereiche bilden, vielfach ineinander verwoben, das maßgebliche Fundament der Ausprägung des Herzbegriffs.

Die theologische Forschung hat, nach der Spezialstudie von H. Rahner über die Gottesgeburt im Herzen³¹⁾, die kurzen, aber materialreichen und das Wesentliche erfassenden Darstellungen des Dict. de Spiritualité³²⁾ und von A. Guillaumont³³⁾ vorgelegt, die zusammen einen Überblick über die Bedeutung der Herzens in der Bibel, bei den Kirchenvätern - mit Ausblicken auf die griechisch-byzantinische Theologie bei Guillaumont - und den lateinischen Theologen des Mittelalters geben. Besonders dem Aufsatz von Guillaumont verdanken wir Kontrolle und Bereicherung der eigenen Ergebnisse in der Frage des Zusammenwirkens antiker und biblischer psychologischer Begriffe bei Augustinus³⁴⁾.

31) H. Rahner: Die Gottesgeburt. Die Lehre der Kirchenväter von der Geburt Christi im Herzen der Gläubigen. Zsch. für kath. Theologie 59 (1935), S. 333-418

32) Dict. de Spiritualité II (1933) article: 'Cor et cordis affectus' 2292 ss, wobei unseres Erachtens die "affectivité du coeur" zu stark hervorgehoben und damit ein in späteren Epochen dominierender Aspekt zurückprojiziert wird.

33) A. Guillaumont: Les sens des noms du coeur dans l'antiquité, in: Études Carmélitaines, Le coeur. 1950, p. 41 ss. Behandelt den semitischen, griechischen und christlichen Bereich (Augustinus und frühe byzantinische Theologie). Über das Herz in der byzantinischen Theologie des 4. bis 7. Jh. siehe: id.: Le coeur chez les spirituels grecs à l'époque ancienne. Dict. de Spiritualité II (1953), p. 2281 ss.

34) siehe Kap. 3, S. 48 ff.

Der literarische und philosophische Fundus vorchristlich-antiker Herkunft innerhalb der lateinischen Schultradition bildet seit Boethius und Cassiodor den Gegenstand christlicher Interpretationsbemühungen, nachdem diese selbst schon alles hierfür ungeeignet Scheinende ausgesondert hatten. Das 12. Jahrhundert wendet sich dieser wieder bewußt als Erbe verstandenen Welt mit einer bis dahin unbekannten Intensität zu³⁵⁾ und wiederholt den Prozeß der Assimilation in neuen, seiner eigenen Geistigkeit gemäßen Formen. Vor allem Ovids Liebesdichtung wird für die Konzeption des Herzens in dem Moment, da die christliche Liebespekulation autonom zu werden beginnt, von großer Bedeutung. Vorher können wir damit rechnen und finden unsere Überlegung bestätigt, daß nur die antiken Herzvorstellungen sich im christlichen Bereich durchzusetzen vermögen, die dessen eigenen entgegenkamen und zu deren "wissenschaftlicher" Unterbauung verwendet werden konnten, vor allem die stoischen. Das Überwiegen der Autorität Platos und Aristoteles' vor der Philosophie der Stoa im Okzident indessen hat, wie noch zu zeigen sein wird, auf die Bedeutungswandlung des biblischen Herzbegriffs die größte Wirkung, zu der das eigentümliche Verhalten der lateinischen Sprache gegenüber "cor" hinzutritt. Das Ergebnis der Auseinandersetzung zwischen biblischen und vor allem (neu)platonischen psychologischen Vorstellungen ist ein charakteristischer Stilunterschied bei der Verwendung von "cor" in der Bibel und vor allem bei Augustinus. Der mittelalterliche Gebrauch von "cor" ist ohne den Rückgriff auf diese Wandlung in seiner "wissenschaftlichen" Gebrauchsfähigkeit nicht verständlich. Wir ziehen deshalb aus der antiken Philosophie nur kurz die Stoa heran, da sie in ihrer Herzkonzeption der christlichen am nächsten kommt, und verweisen für die Be-

35) Ph.Delhay: L'organisation scolaire au 12^e siècle. Traditio V (1947) p.211-268;
P.Renucci: L'aventure de l'humanisme européen au moyen âge (4^e au 14^e siècle), Paris 1953;
E.R.Curtius: Europ.Lit. (oben Anm.24);
J.de Ghellinck: L'essor de la littérature latine au 12^e siècle, Bruxelles 1946; 2e ed. 1954;
G.H.Haskins: The renaissance of the 12th century. Cambridge/Mass. 1927;
G.Paret, A.Brunet, P.Tremblay: La renaissance du 12^e siècle. Les Écoles et l'enseignement, Paris 1933

deutung von "cor" in der lateinischen Literatur auf die Dissertation von E.Sperka³⁶⁾ und die Ausführungen von A.Guillaumont. Unsere Hauptaufmerksamkeit richtet sich auf die Wirkung der (neu)platonischen Philosophie und Psychologie, auf die psychologische Terminologie der Kirchenväter, vor allem Augustins. Der hier geformte Herzbegriff scheint sich, soweit wir sehen, im wesentlichen im Okzident bis ins 13. Jahrhundert erhalten zu haben; erst unter der Wirkung des Aristotelismus und neuer naturwissenschaftlich-medizinischer Erkenntnisse hat sich offenbar die Vorstellung durchsetzen können, daß die geistigen Vermögen des Menschen sich auf Kopf u n d Herz verteilen. Vorbereitend innerhalb der Dichtung wirkt in gewissem Sinne die Nachahmung Ovids, die das Herz als Sitz der alles bezwingenden Gewalt der Liebe preisend bejaht und bald schmähend verurteilt.

In einem Überblick über die Stellung des Herzens bei den wichtigsten Theologen des 12.Jahrhunderts sollen die eigenartigen Verwendungsmöglichkeiten des in seiner Bedeutung sehr konstanten Begriffs aufgezeigt werden, von denen, verbunden mit der weit zurückreichenden christlichen Formung der volkssprachlichen Äquivalente für "cor", die poetischen Möglichkeiten des "Herzens" in der hohen höfischen Liebesdichtung ausgehen.

Das Problem eines literarischen Einwirkens des islamischen Kulturkreises über das arabische Spanien auf die literarisch führenden Fürstenhöfe Aquitaniens bildet schon lange den Gegenstand lebhafter Diskussionen, da es mit der immer noch umkämpften Frage nach dem "Ursprung" des Minnesangs engstens zusammenhängen. Von der Mehrzahl der zuständigen Kenner scheint jetzt angenommen zu sein, daß die rhythmisch-melodische Gestalt der Trobadorlyrik aus der christlich-lateinischen musikalischen Tradition zu verstehen ist und man dabei der spanisch-arabischen Dichtung

36) A.Guillaumont (oben Anm.33);
E.Sperka: Cor und Pectus. Untersuchungen zum Leib-Seele-Problem bei den Römern, Phil.Diss. Tübingen 1952

als "Vorbild" nicht bedarf³⁷⁾.

Betrachtet man die inhaltlichen Aussagen für sich, so finden sich in der mozarabischen Liebesdichtung des 11. und 12. Jahrhunderts erstaunlich weitgehende Entsprechungen, die Nykl dazu veranlaßten, in ihr ein direktes Vorbild für die Dichtung der frühesten Trobadors zu sehen³⁸⁾. Dabei läßt er aber die Formkraft der in Aquitanien doch immerhin als ausschlaggebend anzusehenden christlich-lateinischen Bildungstradition unberücksichtigt, auf die zuletzt Viscardi noch einmal nachdrücklich hingewiesen hat³⁹⁾. Vielmehr, gerade weil die feudale Gesellschaft von Al-Andalus und Aquitanien in ihrem Aufbau ähnlich war und ihre geistige Tradition teilweise sogar aus denselben Quellen gespeist wurde, sind Analogien möglich, wie beispielsweise zwischen dem Begriff des Herzens in der Bibel und im Koran, in der spanisch-arabischen und der provenzalischen Liebesdichtung.³⁹⁾

-
- 37) Die Untersuchungen von Aubry, Handschin und Spanke zusammengefaßt: R.Lapa: Das origins da poesia lirica em Portugal na idade media (Historia da lingua e da literatura portuguesa, vol.I) Lisboa, 1929; id.: Lições de literatura portuguesa, época medieval, Lisboa 1934; J.Chailley: Les premiers troubadours et les versos de l'École d'Aquitaine. Rom.76 (1955), p.212 ss. Dagegen leitet A.R.Nykl: Hispano-arabic poetry and its relations with the Old Provençal troubadours, Baltimore 1946 auch die musikalische Form der Troubadourlyrik von ihrem arabischen "Muster" ab.
- 38) Nykl, ib.p.379: "If we compare Guillaume's, Marcabru's and Rudel's forms of poetry and the forms current in contemporary Muslim Spain, as well as in the East, we cannot fail to find considerable analogies which can only be explained by imitation or adaptation, not by independent inventions. Subsequent Troubadours were original enough to elaborate on what they preferred in the work of their predecessors or contemporaries, according to their moods and to the moods of their respective audiences."
- 39) Zum Begriff des Herzens vgl. L.Massignon: Le coeur (Al-Qalb) dans la prière et la méditation musulmane, in: Ét.Carmélitaines, Le Coeur, 1950, p.96 ss. Der Bedeutungsumfang des Herzens in der Bibel und im Koran scheint weitestgehend identisch zu sein (siehe die folgenden Kapitel zum christlichen Herzbegriff). Unter der Voraussetzung, daß die englische Übersetzung sich begriffsgetreu an das arabische Original anschließt, finden wir das "Herz" als geistiges Zentrum des Men-

Politische und persönliche Wechselbeziehungen zwischen den islamischen Fürstentümern Spaniens und den christlichen diesseits und jenseits der Pyrenäen sind bekannt; ihre systematische Zusammenstellung wäre sehr erwünscht und fruchtbar. Den ganzen Gedankenkreis der hohen Minnedichtung aber aus der mozarabischen Liebeslyrik herleiten zu wollen, indem man die eigene geistige Tradition, die sie trägt, beiseite läßt⁴⁰⁾, überhaupt nur eine einzige "Ursprungs"-lösung als die alleinig mögliche anzusetzen, widerspricht der historischen Wahrscheinlichkeit und der Verfügungskraft des 12. Jahrhunderts über den Reichtum der ihm offenen geistigen Möglichkeiten⁴¹⁾. Versuchen wir den arabischen "Bei-

schen, das immer wacht und nach hohen Zielen strebt:

Al-Mu'tadid (1042-1069)-Nykl, a.a.O. p.131-:

"I sleep, but my heart is wide-awake for glory,
My heart is so enamoured of high aims."

Das Herz als Ort der Liebe, als Ausdruck der liebenden Verbundenheit der ganzen Persönlichkeit mit der Geliebten:

Al-Mu'tamid (1040-1095) schreibt um 1060 an seine Gattin - Nykl. p.139-:

"Oh you, whose person is absent from my eye,
But is ever-present in the deepest of my heart."

id. in anderen Liebesgedichten: - Nykl, p.141/42 -

"A moon is she, who hid from your side, but
she dwells in the deepest of your heart..."

God bless you! How much grief did you put
Into my heart, how many wounds you inflicted upon me..."

Weitere Belege bei Nykl, p.242 et passim.

- 40) So z.B. R.Kienast (oben Anm.2) Sp. 831/32: Zu der Dichtung Wilhelms IX: "Der Frauendienst und der Minnesang als gesellschaftliche Erscheinungen sind damals also etwas unerhört Neues: es kann sich nur um eine Übernahme von etwas Fremdem handeln, für das es in der christlichen Kulturüberlieferung nicht einmal keimhafte Ansätze gibt." Als Vorbild wird der span.-arab. Kulturkreis genannt.

Daß die Idee der "Frauenverehrung" der "christlichen Kulturüberlieferung" inhaerent ist, weist Bezzola nach an Venantius Fortunatus (Origines, I,p.57): "Fortunat inaugure vraiment cette nouvelle adoration mystique de la femme, rêve de pureté, dans ses hymnes à la Vierge, et dans les poésies inspirées par St.Radegonde et par Agnès, sa fille spirituelle." Und ihm zustimmend:

A.Viscardi, Lett. (oben Anm.13) p.47: "... Il pre-annuncio, insomma, in Venanzio della nozione della donna che è della poesia clericale-cortese d'amore dei secoli X-XII e della poesia trobadorica."

- 41) Wir schließen uns daher voll der besonnenen Auffassung von R.Lapa, Lições (oben Anm.37), p.67 an: "Tôdas as

trag" zur provenzalischen Liebesdichtung in einem ausgewogenen Verhältnis zu den übrigen geistigen Formkräften Aquitanien und Frankreichs zu sehen, so glauben wir einige Differenzierungen vornehmen zu müssen.

Eine einheimische Schultradition, vor allem gepflegt durch die großen Klöster, wie St.-Martial de Limoges und St.-Gilles, haben wir anzunehmen, obwohl wir das Maß ihrer bildenden Tätigkeit an den Höfen noch nicht übersehen⁴²⁾. Seit der Mitte des 11. Jahrhunderts findet auch die Gelehrsamkeit Nordfrankreichs in der von Chartres aus begründeten Kathedralschule von Poitiers eine Wirkungsstätte⁴³⁾, die ihr der Herzog Wilhelm von Aquitanien, der Großvater des ersten Troubadors, bereitet hatte⁴⁴⁾. Am Hofe Wilhelms IX.

teorias, como vimos, padecem dum mesmo defeito: a unilateralidade e o curte horizonte das suas concepções. Procuram todas reduzir um fenómeno complicado a linhas extremamente simples. Se, ao contrario, interpretarmos a civilização trovadoresca como um fenómeno de sincretismo, no qual se misturam diversíssimas influências, teremos achada a sua explicação. E assim o lirismo trovadoresco entra no quadro das instituições medievais e participa do seu carácter de síntese."

Vgl. auch L.Spitzer: L'amour lointain de Jaufré Rudel (oben Anm.12), p.67 ff. A.37 a.

- 42) Die allgemeine Bedeutung der Abtei St.-Martial de Limoges:

Diego Zorzi: Valori religiosi ... (unten Anm.46), p.24;
Ch.de Lasteyrie: L'Abbaye de St.-Martial de Limoges, Paris 1901;

Le Maître: Les écoles épiscopales et monastiques en occident avant les universités (768-1080), Paris, 2^{ed} 1924.

Zur Bedeutung für die Musik der Troubadors:

H.Spanke: St.-Martialstudien. Zs.f.frz.Sprache u.Lit. 54, S.282; 385 ff.; 56, S.450;

J.Chailley: Histoire musicale du moyen âge, Paris 1950, p.110 ss.;

id.: Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine. Rom.76 (1955), p.212 ss.;

id.: als demnächst erscheinend angekündigt: L'École musicale de St.-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle, Paris.

- 43) A.Clerval: Les Écoles de Chartres au Moyen Age (du 5^e au 16^e siècle) Thèse de Paris, 1895, p.49 ss. über die Lehrtätigkeit Hildegars, des Schülers von Fulbert von Chartres, an der Kathedralschule von Poitiers. Zusammenfassend p.51: "Il enseignait aux plus jeunes élèves Donat et Porphyre. Aux plus grands, il remettait St-Cyprien, les Vies des Pères et d'autres ouvrages qu'on lui envoyait de Chartres."

- 44) R.-R.Bezzola: Guillaume IX. et les origines de l'amour

selbst wirkte als Prediger und Lehrer Radulfus Ardens, der zum Zeichen seiner Bildung seine Predigten mit Zitaten aus Horaz, Ovid, Juvenal und Virgil schmückte⁴⁵⁾. Mit Robert d'Arbrissel schlägt die ungeheure geistig-religiöse Erregung der Wende des 11. zum 12. Jahrhundert ihre Wellen bis in die eigene Familie des ersten Trobadors⁴⁴⁾. Sein Wirken und seine Wirkung gehören mit in den großen geistigen Aufbruch im französisch-normannischen und poitevinischen Raum dieser Zeit, der das Denken über den Menschen und sein Verhältnis zu Gott auf die neue Grundlage einer dynamischen Konzeption der Liebe zu stellen suchte. Dieser Prozeß befreite nicht zuletzt auch ungeheure künstlerische und zivilisatorische Energien, welche die höfische Gesellschaft und ihre Dichtung in ihrer klassischen Ausprägung schufen. War die Liebe eine wesentliche, wenn nicht sogar die einzige Kraft zur Erkenntnis Gottes, dann mußte sie auch im innermenschlichen Bereich nicht nur neu erfahren werden, sondern auch stark genug sein, Bereiche zu durchdringen, zu rechtfertigen und zu heiligen, die sie vorher als profan oder heidnisch-unerlaubt gemieden hatte. Die weltliche hohe Liebesdichtung dieser Zeit ist das Wagnis dieses Versuchs⁴⁶⁾. Eine "weltliche" christ-

courtois. Rom 66. (1940), p.145-237.

B.'s These, daß Herzog Wilhelm den Hohen Minnesang aus Trotz und Wut über die Erfolge Robert d'Arbrissels "erfand", der die vornehmen Damen der "weltlichen" Liebe abspenstig machte und sie im Kloster von Fontevrault versammelte, ist ebenso geistvoll und amüsant wie letztlich - unbeweisbar.

- 45) Radulfus Ardens (gest. 1101 ?);
vgl. Bourgain: *La chaire française* (Kap.4, Anm.36) p.55 ss.
und A.Viscardi: *La tradizione aulica e scolastica e la poesia trobadorica*. Studi medievali 7 (1934), p.154, der auch den Irrtum von Manitius (Gesch.der lat.Lit.III,57), R.A. habe am Hofe Wilhelms IV. gewirkt, korrigiert.
- 46) Das Interesse an dem Phänomen der höfischen Liebe hat recht widersprüchliche Deutungen hervorgebracht, unter denen sich die These von ihrem "häretischen" Charakter zeitweilig einer besonderen Vorliebe erfreute. Wir nennen hier nur die Arbeiten der letzten Jahre, die uns bekannt wurden:
A.Denomy: *The heresy of courtly love*, in: Boston College Candelmas Lectures on Christ.Literature, New York 1947;
id.: *Courtly love and courtliness*. Speculum 28 (1953), p.44 ss.;
D.de Rougemont: *L'amour et l'occident*, Paris 1939;
R.Briffault: *Les troubadours et le sentiment romanesque*, Paris 1945.
Zu einer Untersuchung über die christliche Bindung der

liche Liebesdichtung, die als Vorbild hätte dienen können, gab es nicht. Die "Freundschaftsepisteln" genügen nicht,

Trobadorichtung allgemein wurde das Buch von D.Zorzi: Valori religiosi nella letteratura provenzale. La spiritualità trinitaria (Pubbl.dell'Università Catt. del S.Cuore, N.S.44), Mailand (1954). Der Verfasser kommt dabei zu dem Ergebnis (p.147):

"1) I trovatori sono poeti colti in frequente contatto con la cultura del tempo.

2) Il giudizio tradizionale de leggerezza religiosa o addirittura di "laicismo" ostile alla religione, non si appoggia su basi sufficienti" (vgl. p.343). Für den Begriff des "amor de lonh" bei Jaufre Rudel verweist Zorzi in seinem Aufsatz: Jaufre Rudel... (vgl. Kap.5, Anm.6) p.127 ss. auf die Schule von Chartres und stellt zusammenfassend fest: "La poesia trobadorica costituisce il momento lirico parallelo a quel momento predominante nella filosofia contemporanea" (p.127). Auch wenn einzelne Aspekte noch genauerer Klärung bedürfen, so scheint uns doch durch diese Untersuchung eine Basis geschaffen, die für die Deutung der Trobadorichtung und ihrer Stellung in der Kultur des 12. und 13. Jahrhunderts wesentlich ist.

Ausgehend von der Philosophie K.Jaspers' versucht H.-A.Steger: Askese und "amour courtois". Ein Beitrag zur Ortsbestimmung der altprovenzalischen Literatur. Phil.Diss.Heidelberg 1954, eine Einordnung der höfischen Liebe in das abendländische Denken (S.124). Er entdeckt, daß in der Trobadorkunst Diesseits und Jenseits auf eine eigentümliche Weise zusammengesehen worden seien, welche die Albigenserkriege zerstört hätten.

Mit Hilfe der anthropologisch-phänomenologischen Methode und im Anschluß an das Buch von L.Binswanger: Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins, 2.A. Zürich 1955, versucht

H.Furstner: Studien zur Wesensbestimmung der höfischen Minne, Groningen-Djakarta 1956, die Erfahrung des "eigenen Selbst" im persönlichen Bezug der höfischen Liebe zu bestimmen, "das 'Verhältnis' des Mannes zur Frau im Seinsmodus der 'minne'" (S.23). Er behandelt dabei drei Aspekte der 'minne': ihre Raumstruktur, ihre Zeitstruktur und ihr Verhältnis zur Welt.

Eine Klärung des historischen Problems ist damit nicht angestrebt. Dennoch wäre es wünschenswert gewesen, der Verf. hätte seine literarische Dokumentation nicht ausschließlich auf die deutsche Dichtung beschränkt, deren Deutungen unter Ausschluß der romanischen bereits in einigen Aspekten zu einseitig geworden sind.

Um dem Phänomen der höfischen Liebe und ihrer Dichtung voll gerecht zu werden, müßte man sowohl die zeitgenössischen Auffassungen über den Begriff der Liebe und der menschlichen Persönlichkeit in der Theologie und in der gesamten höfischen Literatur in provenzalischer, deutscher und französischer Sprache übersehen.

ebensowenig wie die grellen Produkte der zeitgenössischen Vaganten, um dem hochgespannten Gestaltungswillen Anreiz zum Schaffen zu sein. Aber die elegante Liebesdichtung einer kultivierten adligen Gesellschaft im arabischen Spanien ließ den Funken des Wetteifers überspringen auf den Hof von Poitou, in gleicher Höhe Eigenes zu schaffen. Das Feuer der modernen abendländischen Lyrik ist entzündet über der neuen christlichen Liebesspannung des endenden 11. Jahrhunderts.

Daß die Trobadors aus dem literarischen Fundus ihrer spanisch-arabischen Nachbarn bezogen, was ihnen gefiel, ist durchaus möglich und auch wahrscheinlich. Entscheidend aber wiederum ist der Formwille, mit dem sie diese Entlehnungen in ihre Kompositionen einbauten. Soweit wir sehen können, sind die Texturen einer muwassaha und der Lieder Wilhelms IX. oder Rudels verschieden. Ein verbindlicher Vergleich kann aber nur mittels der Interpretation des arabischen Originals angestellt werden. Wir beschränken uns in diesem Zusammenhang darauf, die eigentümliche Textur der Kanzonen zu beschreiben als Ausdruck des neuen, aus christlicher Geistestradiation erwachsenen Kunstvollens der höfischen Gesellschaft des 12. Jahrhunderts.

Die Grundlagen für eine Untersuchung, inwieweit Strömungen griechisch-byzantinischer Herkunft auf das Geistesleben des 12. Jahrhunderts eingewirkt haben können, bilden die Studien von C.H.Haskins⁴⁷⁾. Eine bedeutende Übersetzertätigkeit aus dem Griechischen ins Lateinische beginnt nicht nur an klassisch-philosophischen und naturwissenschaftlichen, sondern auch an theologischen Werken, vor allem von Basilius, Johannes Chrysostomus und Johannes von Damaskus. Daneben wurden von kaiserlichen oder päpstlichen Gesandten theologische Disputationen in Konstantinopel mit der griechischen Geistlichkeit abgehalten, deren Inhalt im Abendland bekannt wurde. Bei der umfassenden Bedeutung, die der Begriff des

47) C.H.Haskins: Studies in the history of medieval science (Harvard Hist.Studies, 27) Cambridge, Mass. 1924. esp. chapt. 8-11

Herzens in einem großen Teil der byzantinischen Theologie hat³³⁾, sind aus ihr Zuströme in den Westen, eben im Zusammenhang mit den genannten Kontaktmöglichkeiten, denkbar, vielleicht auch wahrscheinlich, besonders in den Bereich der Mystik. Da aber Untersuchungen in dieser Richtung bisher fehlen, müssen wir im Zusammenhang unserer Arbeit darauf verzichten, diesem Problem weiter nachzugehen.

Literarische Beziehungen zwischen Byzanz und dem Abendland ließen sich bisher für das 11. und 12. Jahrhundert nicht nachweisen⁴⁸⁾, obgleich gerade die politischen zwischen den Kaiserhäusern rege waren und Gesandtschaften mit kostbaren Geschenken, darunter auch wertvollen Handschriften, an den deutschen Kaiserhof gelangten. Vielleicht ließen sich über die geistige Tradition der kaiserlichen Hausklöster, in deren Besitz diese Gaben meist gelangten, Spuren einer literarischen Nachwirkung ermitteln. Solange wir auch hier nichts Näheres wissen, müssen wir uns mit den bisher vorliegenden Ergebnissen begnügen.

Aus sachlichen Gründen hielten wir es für nötig, die mit dem "Herzen" eng verknüpften Begriffe "Seele" (anima), "Vernunft" (mens), "Liebe" (dilectio, caritas, amor) in unsere Untersuchung miteinzubeziehen, sofern sie zum besseren Verständnis des Herzbegriffs beitrugen.

48) 12.Jh.: Haskins, ib.p.146: "Indeed the relations, formal and informal, between the Greek Empire on the one hand, and the Papacy and the Western Empire on the other, offered many occasions for literary intercourse; and while we hear most of the resultant disputes between Greek and Latin theologians, it is altogether likely that other materials came west in ways which have so far escaped detection." p.221: "... we here pass... into that outer penumbra of Greco-Latin literary relations which still awaits the explorer."
11.Jh.: Bezzola, Origines (oben Anm.18), p.256-258.
Für den Hof Ottos II. u. Ottos III. im Umkreis der Kaiserin Theophanu.

I. Bestimmung des Begriffs "Herz" im 12. Jahrhundert

2. Kapitel:

Der Begriff des Herzens in der Vulgata

Das Zentrum des Menschen in der Sicht der Bibel ist sein Herz. An ihm als der geistigen Repräsentation des menschlichen Wesens in seiner persönlichen Ausprägung vollzieht sich der Bezug zur Welt und zu Gott.

Bei dem Versuch, das "Herz" gegenüber konkurrierenden Begriffen, vor allem dem der "Seele" abzugrenzen, stoßen wir auf ein gewisses Hindernis in Gestalt des eigentümlichen biblischen Stils, ähnliche Aussagen oder Bezeichnungen in Parallelschaltung zusammenzuschließen. Diese literarische Technik ist auch sonst vertreten und scheint dem Bedürfnis zu entspringen, einen Aussagegehalt nicht in einen einzigen Begriff einzuschließen, sondern in mehrere gleichsam fächerförmig auseinanderzulegen. Dadurch verschwimmen auch die Konturen der zu diesen Umschreibungen verwendeten Begriffsgehalte. Erst aus einem systematischen Vergleich über die Anwendungsmöglichkeiten der einzelnen Termini läßt sich ihre Bedeutung für unser Verständnis erschließen.

Wir gehen dabei für unsere Zwecke nicht vom hebräischen oder griechischen Urtext aus, sondern von der hauptsächlich durch die Textrevisionen Alkuins im Karolingerreich und seinen Nachfolgestaaten verbindlich gewordenen Vulgata-Fassung der Bibel¹⁾, da diese die Grundlage für das Bibelstudium des Mittelalters geworden ist und uns auch am leichtesten zugänglich. Bei der Häufigkeit und Bedeutung des Herzbegriffs in den biblischen Schriften ist überdies in den älteren Fassungen und im Urtext nicht mit wesentlichen Abweichungen zu rechnen. Um den Begriff des Herzens bestimmen zu können, müssen wir sein Verhältnis zur "Seele" und zum "Geist" zu klären suchen. "Cor", vor allem aber "spiritus" und "anima", sind allein schon als latei-

1) Samuel Berger: Histoire de la Vulgate pendant les premiers siècles du moyen âge. Thèse de Paris, Nancy 1893; F. Stummer: Einführung in die lateinische Bibel, Paderborn 1928

nische psychologische Termini durch die ursprünglich hinter ihnen stehenden griechischen und lateinischen Vorstellungen belastet, über die sich nun in der Übersetzung der biblische Bedeutungsgehalt legt. Es empfiehlt sich daher, auf diesen selbst zurückzugreifen, wobei wir uns auf die Ergebnisse theologischer Untersuchungen der alttestamentlichen Verhältnisse stützen.

Der alttestamentliche Begriff des Herzens (lēb) hat außer in den betreffenden Artikeln der Bibel-Lexika von Kalt²⁾ und Haag³⁾ und des Dictionnaire de Spiritualité⁴⁾, dem bereits genannten Aufsatz von A.Guillaumont⁵⁾ seine Darstellung gefunden bei P.Dhorme⁶⁾ und W.Eichrodt⁷⁾ sowie in einer kleineren Abhandlung unabhängig von den genannten Arbeiten von H.Flasche⁸⁾.

Den Begriff "spiritus" können wir in unserem Zusammenhang beiseitelassen, da er, wie die Nachprüfung ergab, gewöhnlich hebr. "rûah" wiedergibt, den göttlichen Geist schlechthin, von dem alle Lebenskraft ausgeht⁹⁾. Mit demselben Wort wird aber auch zuweilen der individuelle Menscheng Geist bezeichnet - in der Übersetzung entsprechend mit "spiritus" gegeben -, den Eichrodt als psychologischen Begriff scharf von dem kosmologischen des Lebenshauchs unterschieden wissen will¹⁰⁾. Den eigentlichen psychologischen Begriff der Lebenskraft aber faßt "nefeš/anima"¹¹⁾. Ihr Verhältnis zu "rûah/spiritus" ist nach Eichrodt folgen-

2) E.Kalt: Biblisches Reallexikon, 2.A., Paderborn 1938/39, I, 799

3) Bibel-Lexikon, hrsg. von H.Haag, Zürich-Köln (1951), Sp.704

4) Dict.de Spir.II (1953), c.2278 (A.Lefèvre)

5) Les Sens des Noms du Coeur dans l'Antiquité (vgl. cap.1, Anm.33)

6) P.Dhorme: L'emploi métaphorique des noms de parties du corps en Hébreu et en Akkadien, dans: "Revue biblique" 29-32, 1920-23

7) W.Eichrodt: Theologie des Alten Testaments, 3 Bde., Leipzig 1933-39

8) H.Flasche: El concepto de 'cor' en la Vulgata, in: "Estudios Biblicos" 10,1,1951

9) Eichrodt, II,19

10) Eichrodt, II,19 Anm.10 u.S.65 ff.

11) Eichrodt, II,68

dermaßen zu fassen: "Wir könnten sagen, dieselbe Kraft ist unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet: das Lebens-
element als prinzipium und wirkende Kraft -, heißt "rûah";
dasselbe als im Geschöpf gewirkt und tätig als prinzipiatum
- heißt "nefeš". Ist "nefeš" individuell und mit dem Tode
des Individuums zu Ende, so ist "rûah" allgemein und vom
Tode des Geschöpfs unabhängig: sie stirbt nicht."¹²⁾ Im Men-
schen ist "anima" gleichsam das erste Individuationsprin-
zip gegenüber der allgemeinen göttlichen Schöpferkraft,
dem "spiritus", der aber nach biblischem Denken dennoch
neben ihr besteht und wirkt. "Cor" wird sich als ein weite-
res Individuationsprinzip der menschlichen "anima" erwei-
sen¹³⁾. Diese selbst ist gegenüber der Lebenskraft der übrigen
belebten Geschöpfe dadurch ausgezeichnet, daß sie als
einzige "ad imaginem Dei"¹⁴⁾ erschaffen und daher als Prin-
zip des zur Person individuierten Lebens des Menschen ange-
sprochen werden kann. Damit ist sie der "allgemeinste Be-
griff" des Menschen.

Aus diesem Grund richten sich die göttlichen Gebote,
wenn das menschliche Geschöpf schlechthin angesprochen wer-
den soll, an die "anima": "Ego enim sum Dominus Deus vester:
sancti estote, quia ergo sanctus sum. Ne polluatis animas
vestras..."¹⁵⁾. Hält der Mensch diese Gebote, so erlangt er
die "Heiligung seiner Seele", durch die er vor dem göttli-
chen Anspruch bestehen kann¹⁶⁾. Deren höchstes ist das Ge-
bot der Liebe zu Gott, das an alle Kräfte, oder besser: an
alle Seinsweisen des Menschen ergeht und somit auch an die
"anima" als persönlicher Lebenskraft des Menschen¹⁷⁾. Wie
die Übersicht zeigt, tritt an besonders wichtigen Stellen

12) Eichrodt, II, 68

13) Dies wird von Eichrodt (II, 72 f.) bereits angedeutet:
Das Wesentliche für den alttestamentlichen Gebrauch des
Herzbegriffs ist seine Verwendung für intellektuelle
und Willensvorgänge. Herz ist "die willentliche bewußte,
geistige Tätigkeit des in sich geschlossenen menschli-
chen Ich."

14) Gen, 1, 27

15) Lev. 11, 44; vgl. 4, 2; 5, 1; 6, 2; 7, 18 ff. u.a.

16) Sap. 2, 22; 7, 27

17) Deut. 6, 5: Diliges Dominum Deum tuum ex toto corde tuo, et
ex tota anima tua, et ex tota fortitudine tua.

stets "cor" neben "anima", so auch vor allem im Psalter in der Haltung der um Hilfe Flehenden und Rettung Erhoffenden, wo "cor" und "anima" scheinbar synonym verwendbar sind¹⁸⁾.

Dagegen ist im Canticum Canticorum die "anima" das tragende geistige Organ, und "cor" tritt in den Hintergrund¹⁹⁾. Dies hat beim Ansehen des Hohen Liedes in der christlichen Theologie der Patristik und des Mittelalters auch wichtige Konsequenzen für die Autorität des "anima"-Begriffes. Denn daß sich gerade an ihm das Liebesgeschehen vollzieht, ob man unter ihm symbolisch die Kirche, Maria oder den einzelnen Menschen versteht, mußte seine Bedeutung in der christlichen Spekulation erhöhen und bestätigen, nachdem er, worauf wir noch einzugehen haben, durch die Autorität platonischer Psychologie ins Zentrum des christlichen Denkens über den Menschen getreten war.

Durch die Erlösungstat Jesu Christi wird dem Menschen die Möglichkeit eines ewigen Fortlebens nach dem irdischen Tod eröffnet. Der allgemeinste Begriff des Menschen, die "anima", als seine persönliche Teilhabe an der Lebenskraft, ist als einziger angemessen, im Zusammenhang mit der verheißenen Fülle und Dauer des "ewigen Lebens" verwendet zu werden²⁰⁾. Trotz der ungeheuren Bedeutung dieses Gedankens ist das Neue Testament sehr sparsam in seinen Aussagen über die Art dieses Fortlebens nach dem leiblichen Tod. Diesen Stellen kommt in der patristischen Theologie die entschei-

-
- 18) Ps.6,4: ... et anima mea turbata est valde
Ps.24,1: ... Ad te, Domine, levavi animam meam.
"142,4/6: Et anxius est super me spiritus meus, in me turbatum est cor meum ... Expandi manus meas ad te: anima mea sicut terra sine aqua tibi.
" 18,8/9: Lex Domini immaculata convertens animas... Justitiae Domini latificant corda.
" 33,3: In Domine laudabitur anima mea.
Vgl. die "cor"-Stellen Anm.36
- 19) Cant.1,6: Indica mihi, quem diligit anima mea.
Cant.3,1: Per noctes quaesivi quem diligit anima mea.
vgl. 3,2; 3,3;
Cant.3,4: Inveni quem diligit anima mea.
Die Belege für "cor" vollständig:
Cant.3,11: Et in die laetitiae cordis ejus
Cant.4,9: Vulnerasti cor meum...
Cant. 5,2: Ego dormio et cor meum vigilat
Cant. 8,6: Pone me ut signaculum super cor tuum -
- 20) Vgl. unten S.36

dende Autorität zu in der, von griechischem Denken befruchteten Spekulation über das Wesen der menschlichen Seele und ihrer Bestimmung²¹⁾.

Neben dem in allgemeineren Wendungen gehaltenen Schöpfungsbericht der Genesis beschreibt der Ecclesiasticus die Erschaffung des Menschen und dessen geistiger Organe im einzelnen:

"Creavit ex ipso adiutorium simile sibi: consilium et linguam, et oculos, et aures, et cor dedit illis exco- gitandi: et disciplina intellectus replevit illos. Creavit illis scientiam spiritus, sensu implevit cor illorum, et mala et bona ostendit illis. Posuit oculum suum super corda illorum ostendere illis magnalia operum suorum."²²⁾ Das Herz ist das von Gott gebildete vernünftige geistige Zentrum des Menschen. In ihm vollzieht sich der den Menschen von allen anderen Geschöpfen auszeichnende Akt der geistigen Erkenntnis: die Unterscheidung von Gut und Böse. Das Herz ist in biblischer Sicht nicht ein bevorzugtes Organ zum Empfang religiöser Erfahrungen, neben dem es noch andere geistige Zentren gibt oder geben kann, sondern der in ihm gleichsam wie in einen Punkt, zusammengezogene Mensch in seiner geistig-geschöpflichen Gesamtheit. "Le coeur ... est le centre de toute la psychologie des Sémites. On verra que le travail du cerveau est totalement ignoré, même lorsqu'il s'agit des opérations dont il est l'organe essentiel."²³⁾

21) Mt. 10,28: Animam autem non possunt occidere, sed potius timete eum, qui potest et animam et corpus perdere in gehennam.

Joan.12,25: Qui amat animam suam, perdet illam: et qui odit animam suam in hoc mundo, in vitam aeternam custodit eam.

Vgl. Mt.10,39; 16,25; Marc. 8,35; Luc.9,24; 17,33

Apoc. 6,9: Vidi subter altare animas interfectorum propter verbum Dei. Vgl. Apoc.20,4

22) Eccli. 17,5/7

23) P.Dhorme, L'emploi métaph. Revue biblique 31, p.489. Vgl. ibid. p.508: "Toute la psychologie des Hébreux et des Akkadiens tourne donc autour du coeur...L'ensemble des faits montre comment le principe de la vie sensible, intellectuelle et morale, n'est autre que cet organe invisible, que Dieu seul est à même de connaître"

(nach moderner Vorstellung!). Auf dieser Wesensmitte des Menschen ruht das Auge Gottes.

Das Denken als ein Sprechen zu sich selbst geschieht im Herzen: "Cecidit Abraham in faciem suam et risit, dicens in corde suo..."²⁴⁾ "Ne diceres in corde tuo..."²⁵⁾". Die Belege dieser Art häufen sich in der Bibel. Ferner wird etwas im Herzen erwogen, bedacht: "Ut recogites in corde tuo, quia sicut erudit filium suum homo, sic Dominus Deus tuus erudivit te..."²⁶⁾ "Sensus enim et cogitatio humani cordis in malum prona sunt..."²⁷⁾". Vom reinen Denken sondert die nachantike Psychologie die Gefühle und die Leidenschaften. Die Bibel unterscheidet sie nicht grundsätzlich voneinander, zumal sie ja im wesentlichen alle im Herzen als dem Zentrum des Menschen ihren Sitz haben²⁸⁾. Was wir als Denken, Gefühle oder Leidenschaften zu bezeichnen gewohnt sind, sind in biblischer Sicht verschiedene Verhaltensmöglichkeiten des Menschen überhaupt. So versteht sie beispielsweise Freude und Trauer nicht als gegenüber dem Denken sekundäre "Affekte", die den Menschen nur am Rande berühren oder berühren sollen, sondern sie begreift sie als eigentümliche, den gesamten geistigen Menschen erfassende - geistige - Seinsweisen. Die Freude, die der Mensch in seinem Herzen "empfindet", ist eine Kraft, die sein ganzes Wesen emporzureißen und mit Licht zu erfüllen vermag: "Non est census super censum salutis corporis; et non est oblectamentum super cordis gaudium."²⁹⁾ Die Freude teilt sich der ganzen Erscheinung des Menschen mit: Antlitz und Auge erstrahlen: "Cor gaudens exhilararet faciem, in moerore animi dejicitur spiritus."³⁰⁾ Ihr entgegengesetzt ist der Zustand

24) Gen.17,17

25) Deut. 8,17

26) Deut. 8,5; vgl. A.Guillaumont: "Les sens...", p.45 ss.

27) Gen. 8,21; vgl. Gen. 6,5

28) P.Dhorme, loc.cit.t.31); p.508: "Nous verrons que certaines passions ou émotions se localiseront dans d'autres parties internes. Le coeur les contient toutes."

29) Eccli.30,16; vgl. Cant. 3,11 (Anm.19)

30) Prov.15,13; vgl. Luc.11,34 und P.Dhorme, L'emploi métaph. - Revue biblique 31, p.495: "Le coeur sera le siège de ces sentiments - la joie et la tristesse -. L'un et l'autre se reflètent dans la physionomie, spécialement dans les yeux." Vgl. A.Guillaumont: "les sens..." (1.cap. Anm.33 p.43).

der Trauer, der "Niedergeschlagenheit" der geistigen Spannung des Menschen. Beide Verhaltensweisen werden im Herzen als seiner persönlich-geistigen Repräsentation vollzogen. In der Ausspannung zwischen ihnen wird, vor allem in der höfischen Kultur des Mittelalters, Höhenflug und Bedrückung, Glanz und Hinfälligkeit der menschlichen Existenz in der Welt erfahren. Stärker noch als in der Bibel ist sie in Teilen der antiken Literatur ausgebildet. Jedoch die Ausschließlichkeit, mit der die mittelalterliche Geistigkeit sich ihrer bemächtigte, ist aus diesen Wurzeln allein nicht zu erklären. Hier hat das mittelalterliche Denken und Erleben des Menschen Eigenes geschaffen.

Nicht nur durch die äußere Manifestation der Freude ist das Herz mit den Augen verbunden, sondern durch die wichtigste Wahrnehmung der Welt und des Wahren überhaupt, welche die Augen dem Herzen vermitteln. Das biblische Denken unterscheidet nicht zwischen Erkenntnisobjekten, die entweder der sinnlichen oder der geistigen Sphäre angehören, wie das platonische, das konsequenterweise dann auch zwischen den sinnlichen und geistigen Augen als Aufnahmeorganen sondert³¹⁾. Vielmehr ist das "richtige" Sehen der Dinge in der Welt zugleich ein geistiges und dieses wiederum ein im wesentlichen ethisches Erkennen³²⁾. Der platonische Idealismus verbindet sich in der patristischen Theologie mit dieser Konzeption des ethischen als höchsten geistigen Erkennens, die auf Wissenschaft und Literatur des Mittelalters den größten Einfluß gehabt hat. In der Bedeutung, die dem Sehen und den Augen auch in der hohen Liebesdichtung zukommt, die sowohl auf die Schönheit als

31) Plato, Symp. 219 A: Das wahre Sein kann nur mit den Augen der Seele wahrgenommen werden.
Plato, Resp. 533d: Die dialektische Methode zieht das in barbarischem Schlamm vergrabene Auge der Seele sanft empor.

32) P. Dhorme: L'emploi... (Revue bibl. 30, 527) "Organe de la vision, l'oeil est le principal instrument de la connaissance... Principe de connaissance, l'oeil est l'organe du discernement entre le bien et le mal."

auch auf die Güte der Dame gerichtet sind, wird er noch spürbar.

Die richtige Erkenntnis ist nur durch die Erleuchtung der Augen durch Gott möglich³³⁾. Auch hier wird nicht zwischen leiblichen und geistigen Augen unterschieden. Nur eine einzige Stelle in der Bibel führt diese Trennung durch, indem sie die Erleuchtung den "Augen des Herzens" zuerkennt³⁴⁾. Hier kann bereits griechisches Denken hinein-gewirkt haben³⁵⁾. Bei der Bedeutung der "oculi cordis" in der theologischen Literatur der Väterzeit bis ins lateinische 12. Jahrhundert hinein ist das Faktum, daß sie sich der biblischen Autorität nur in dieser einen, allerdings sehr wichtigen, Stelle versichern können, bezeichnend für die Assimilationsfähigkeit des christlichen Denkens gegenüber der platonischen Überlieferung. Neben die "oculi cordis" treten sehr bald auch in nahezu synonyme Bedeutung die "oculi mentis", die, zusammen mit dem Begriff "mens", eindeutig antiker Herkunft sind. Der Verschlingung dieser beiden Wendungen und ihren Differenzierungen können wir hier leider nicht im einzelnen nachgehen; soviel jedenfalls steht fest, daß sie Ausdruck für das höchste geistige Erkennungsvermögen des Menschen sind und vor allem im Bezug auf die Erkenntnis Gottes gebraucht werden. Da sie dadurch einen sehr hohen Stilwert erhielten, sind sie nur zögernd in die weltliche Dichtung übergegangen, und es bedurfte schon eines Dichters vom Range Walthers von der Vogelweide, um die "Augen des Herzens" von dem kühlen Hauch ihrer vornehmen Herkunft, der sie innerhalb der "profanen" Literatur umwehte, zu befreien und in seine Liebeslieder einzubauen.

33) 1.Esr.9,8: et illuminaret oculos nostros Deus noster
1.Reg.14,27: et illuminati sunt oculi ejus. Vgl.14,29

34) Ephes.1,17-20: ...ut Deus, Domini nostri Jesu Christi, pater gloriae, det vobis spiritum sapientiae et revelationis, in agnitione ejus; illuminatos oculos cordis vestri, ut sciatis quae sit spes vocationis ejus, et quae sit supereminens magnitudo virtutis ejus in nos...

35) Vigouroux, Dict.de la Bible I, 458 zitiert als eines der Beispiele für die Einwirkung griechischer Psychologie auf späte biblische Schriften Ephes. 1,18. Vgl.Dict. de spir. II,2280 und Eichrodt II,76.

Der bestimmende Gesichtspunkt für die Betrachtung des Menschen ist für die Bibel sein Verhältnis zu Gott. Im Herzen als dem eigentlichen Ort, in dem alle geistigen Funktionen der menschlichen Persönlichkeit sich vollziehen, und das somit gegenüber der "Seele" als das im letzten Sinn persönliche Zentrum des Menschen angesprochen werden kann, geschehen Prüfung und Läuterung, Suchen, Finden und Begnadung³⁶⁾. Von der richtigen Haltung des Herzens hängt die Erkenntnisfähigkeit ab. Ist diese gegeben, so vermag es die Weisheit im umfassenden Sinn zu empfangen: "... Si ... inclinaveris cor tuum prudentiae ... Tunc intelliges timorem Domini, et scientiam Dei invenies. Quia Dominus dat sapientiam, et ex ore ejus prudentia, et scientia."³⁷⁾ ... "Et in corde omnis eruditi posui sapientiam ut faciat cuncta quae praecipi tibi."³⁸⁾

Wie im Alten Testament der Mensch in sein Herz als dem Zentrum seines persönlichen geistigen Bewußtseins und Erkenntnisvermögens Gebote und Weisheit Gottes empfängt, so im Neuen Testament die Fülle der göttlichen Gnade und

36) Prov.17,3: Sicut igne probatur argentum, et aurum camino, ita corda probat Dominus. Vgl. zur "Metallprobe" auch Ps. 65,10.

Ps.16,3: Probasti cor meum et visitasti nocte, igne me examinasti, et non inventa est in me iniquitas. Vgl.: Ps.25,2; 138,23; 7,10 und Apoc. 2,25.

Dem Menschen werden auch die göttlichen Gebote ins Herz gegeben:

Ps. 39,9: Ut facerem voluntatem tuam; Deus meus, et legem tuam in medio cordis mei. Ps.36,31: Lex Dei ejus in corde ipsius. Vgl. Deut 30,11.

37) Prov.2,26

38) Exod.31,3-6. Vgl. A.Guillaumont: "Les Sens..." p.48: "Mais la pensée qui réside dans le coeur n'est pas seulement orientée vers l'action. C'est le coeur aussi qui apprend et qui s'applique à l'instruction, car un 'coeur intelligent' recherche et possède la science, qui est sa première acquisition. La seconde est la compréhension, l'intelligence en tant qu'instrument de discernement ... Le coeur enfin doit s'élever jusqu'à la sagesse, où il trouvera son suprême bien, car la sagesse vient et réside dans un 'coeur intelligent'... Enfin le coeur n'est pas seulement le siège de la science, du discernement et de la sagesse; il est l'intelligence même, non plus seulement en tant que faculté pour conquérir ces biens, mais en tant qu'elle est pleinement épanouie et les contient tous... Coeur équivalent donc à notre expression 'vie de l'esprit'."

Erleuchtung: "Verbum quod seminatum est in cordibus eorum ..."³⁹⁾. Gott selbst in der Gestalt Christi oder des Heiligen Geistes nimmt im Menschen, das heißt in seinem Herzen, Wohnung⁴⁰⁾. Niemals wird dies von der "anima" ausgesagt, da sie den tiefsten Gehalt des individuellen geistigen Menschseins in der Geschöpflichkeit der irdischen Existenz wegen der Allgemeinheit ihres Begriffs des zur Persönlichkeit hin individuierten Lebens nicht auszudrücken vermag. So ist die Reinheit dieses persönlichen geistigen Bewußtseins die Voraussetzung für die letzte Erkenntnis Gottes in der Schau: "Beati mundi corde, quoniam ipsi Deum videbunt."⁴¹⁾ - eine Verheißung, die für die christliche Erziehung des Menschen in der Welt in der Väterzeit wie im Mittelalter, nicht zuletzt für die Fixierung des Herzbegriffs selbst, von größter Bedeutung wurde. Umgekehrt übersteigt es das Fassungsvermögen des "Herzens", etwas über die Eigenart dieser verheißenen Existenz nach dem irdischen Tode auszusagen. Hier ist nur der allgemeinere Begriff der "anima" angemessen⁴²⁾.

Innerhalb der christlichen Verkündigung kommt somit dem Herzen größte Bedeutung zu, vor allem als Ort der Begnadung⁴³⁾. Wenn auch, vor allem in der Auseinandersetzung mit der platonischen Psychologie, die Bedeutung des "Herzens" als Zentrum des geistigen Bewußtseins des Menschen in seiner "wissenschaftlichen" Anwendungsfähigkeit zugunsten von "mens" eingeschränkt wird, so bleibt diese Bedeutung, in der Folgezeit, vermittelt hauptsächlich durch die christliche Erziehung des Menschen in der Welt, stark genug,

39) Marc. 4,15

40) 2.Cor. 1,21: Deus qui et signavit nos, et dedit pignus Spiritus in cordibus nostris...

Ephes. 3,17: Christum habitare per fidem in cordibus nostris, in caritate radicati et fundati...

Galat.: 4,6: Quoniam autem estis filii, misit Deus Spiritum Filii sui in corda vestra clamantem: Abba Pater...

Rom.5,5: ... quia caritas Dei diffusa est in cordibus nostris per Spiritum Sanctum, qui datus est nobis.

Vgl. Act.15,8-9; 2.Cor.4,6 u.A.Guillaumont(Les Sens...),p.66

41) Mt.5,8

42) Vgl.oben S.30 u.Eichrodt III(1939)S.163 zu Ps.73,26-28

43) Vgl.H.Rahner:Die Gottesgeburt im Herzen..(s.cap.1,Anm.31).

um den Herzbegriff des Mittelalters bis ins 13. Jahrhundert hinein entscheidend zu prägen. Wenn sich dann im Verlaufe der weiteren Entwicklung andere geistige Organe neben das Herz schieben, so bleibt das Bewußtsein erhalten, daß es zu besonderen, vornehmlich religiösen, Erfahrungen befähigt ist oder sein kann und hat das Denken Pascals in eigentümlicher Weise befruchtet. Der große Vermittler war Augustinus, der Ursprung die Lehre der Bibel vom "Herzen", dem im Neuen Testament die ungeheure Verheißung der Teilhabe an Gott in Gestalt des Heiligen Geistes, der Liebe, geschenkt war.

Im Suchen, im Gehorsam und in der Liebe zu Gott wirken alle Seinsweisen des Menschen zusammen: "cor" und "anima"; denn in diesen Haltungen verwirklicht der Mensch seine höchste Bestimmung. "Cumque quaesieris ibi Dominum Deum tuum, inuenies eum: si tamen toto corde quaesieris, et tota tribulatione animae tuae."⁴⁴⁾ Mit allen seinen Vermögen hat der Mensch Gott zu gehorchen: "Cum ergo venerint super te omnes sermones isti ... et ductus poenitudine cordis tui ... Et reversus fueris ad eum (sc. Deum) et obediens ejus imperiis ... in toto corde tuo, et in tota anima tua⁴⁵⁾ ... Hodie Dominus Deus tuus praesepit tibi ut facias mandata haec atque iudicia: et custodias et impleas ex toto corde tuo, et ex tota anima tua."⁴⁶⁾ Zum vollkommenen Gehorsam gegenüber Gott gehört die Liebe zu ihm: "Considera quod hodie proposuerim in conspectu tuo vitam et bonum: Ut diligas Dominum Deum tuum et ambules in viis ejus et custodias mandata illius .."⁴⁷⁾ Daß die Liebe geboten werden kann, ist für modernes Denken sehr fremd, das sich daran gewöhnt hat, in ihr vielmehr ein vom Willen unbeeinflußbares ursprüngliches Gefühl zu sehen. Von dieser Vorstellung müssen wir uns freimachen, wenn wir der Eigenart der Liebe in der

44) Deut. 4,29

45) Deut. 30,1 u.2; vgl. Deut. 4,9

46) Deut. 20,16; Tob. 1,12 u.13

47) Deut. 30,15 u.16

Bibel und schließlich der mittelalterlichen Liebesdichtung näher kommen wollen. Denn die Liebe ist in der Bibel eine ungeheure Spannung des gesamten Menschen auf Gott, der sie ihm als sein höchstes Gebot vor Augen gestellt hat und die nun ihrerseits die Einhaltung der Gesetze in sich beschließt. Das Alte Testament gibt diesem absoluten Liebesgebot die gedankliche und sprachliche Form, das Neue Testament bestätigt es als höchstes Gebot Gottes an den Menschen, wobei auch die Formulierungen nur unbedeutend voneinander abweichen.

Deut.6,5⁴⁸⁾: "Diliges Dominum Deum tuum ex toto corde tuo
et ex tota anima tua,
et ex tota fortitudine tua."

Mt.22,37: " Diliges Dominum Deum tuum ex toto corde tuo,
et in tota anima tua,
et in tota mente tua."

Beide Formulierungen sind in Bau und Wortlaut fast identisch. Drei Organe oder Ausgangspunkte werden für die Liebeskraft genannt, die sich nur in ihrem dritten Grad voneinander unterscheiden: "fortitudo" im Deuteronomium, "mens" bei Matthäus. Wir halten diese Abweichung für eine Wirkung des hier offensichtlich waltenden Stilprinzips der Dreigliedrigkeit: Dem Autor standen zwei in ihrer Bedeutung festliegende geistige Begriffe zur Verfügung; um die Eindringlichkeit zu steigern, nahm er noch einen dritten hinzu, der aber durch die Tradition der biblischen psychologischen Terminologie weniger bestimmt war und deshalb auch leicht ausgewechselt werden konnte.

Bei Marcus und Lucas finden wir eine scheinbare Viergliedrigkeit der Aufreihung:

Marc.12,30:

"Et diliges Dominum Deum tuum ex toto corde tuo,
et ex tota anima tua,
et ex tota mente tua,
et ex tota virtute tua."

"Mens" und "virtus" werden in der Wiederholung durch den Schriftgelehrten durch "intellectus" und "fortitudo" er-

48) vgl. Deut.10,12; 11,13; 13,4; 30,6 u.Eichrodt III,33f.

setzt und die Reihenfolge "intellectus" (mens)-"anima" umgekehrt:

Marc. 12,33: "Et ut diligatur ex toto corde,
et ex toto intellectu,
et ex tota anima,
et ex tota fortitudine."

Lucas nennt statt "virtus" oder "fortitudo" "vires":

Luc.10,27: "Diliges Dominum Deum tuum ex toto corde tuo,
et ex tota anima tua,
et ex omnis viribus tuis,
et ex omni mente tua."

Wir beobachten, daß bei allen vier Belegen "cor" an erster Stelle steht und "anima" ihm unmittelbar folgt, mit der einzigen Ausnahme in der variierenden Wiederholung durch den Schriftgelehrten bei Marcus. Wir stellen weiterhin fest, daß "cor", welches im Deuteronomium und bei Matthäus das erste Glied des Ternars bildet, bei Marcus und Lucas aus diesem herausgenommen und davor gestellt wird. Das eigentliche Ternar folgt, aufgereiht mit "et" und "anima" an der Spitze, nach. Damit bleibt die ursprüngliche Dreigliedrigkeit gewahrt, an den ersten Platz rückt "anima", und die beiden folgenden Begriffe können nach Wahl variiert werden, sofern sie "cor" und "anima" als Gesamtheit der menschlichen Vermögen angemessen sind. Dem Herzen als dem "Symbol" der geistigen Persönlichkeit des Menschen wird durch diese stilistische Veränderung keine ausgesprochen neue Bedeutung zugewiesen, sondern die bereits bestehende wirksamer hervorgehoben⁴⁹⁾. Die übrigen geistigen Vermögen, die genannt werden, bringen zum Gesamtbegriff des Herzens nichts Neues hinzu, sondern falten, gleichsam fächerförmig, verschiedene Aspekte seines Seins auseinander. Die Liebe ist die absolute Hinspannung des menschlichen Seins auf Gott, ausgedrückt sowohl im Begriff seiner Gesamtheit, des Herzens, als auch im liebenden Hinstreben seiner geistigen Einzelkräfte.

49) Zu den griechischen Fassungen des Liebesgebots vgl. A.Guillaumont (Les Sens...) p.63. Für unseren Zusammenhang ist dabei die Feststellung interessant, daß der griech. Begriff "αγάπη" der semitischen umfassenden Bedeutung angeglichen wird.

Die Verbindung von Herz und Liebe ist auch dem modernen Denken geläufig. Da es aber unter Liebe eine Haltung zwischen blindem Gefühl bis dämonischer Gewalt verstehen kann, so ist das Herz als deren Ort und Ursprung notwendig ein entsprechendes Gefühlsorgan, welches dann in Opposition oder Unterordnung zu dem eigentlich geistigen Zentrum, meistens dem Kopf, gesehen wird. Wir haben auf die sich anbahnende Umwandlung der christlichen Liebeskonzeption im hohen Mittelalter und ihre Konsequenzen für die Bedeutung des Herzbegriffs bereits hingedeutet⁵⁰⁾. Die Bindung zwischen "Herz" und "Liebe" ist durch die christliche Tradition, gestützt durch Ovid, so fest gefügt, daß sie auch durch die einsetzende Differenzierung und Umwertung des Liebesbegriffs nicht gelöst werden kann. Wird die Liebe nicht mehr als geistig-vernünftige Spannung der ungeteilten Persönlichkeit verstanden, so kann auch das Organ, in dem sie ihren Sitz hat, nicht mehr Symbol der geistigen Gesamtheit des menschlichen Individuums sein. Umgekehrt darf auch unter Liebe kein Streben der Totalität des geistigen Menschentums gesehen werden, wenn der Punkt, von dem sie ausgeht, keine umfassende geistige Bedeutung hat. Die Begriffe Herz und Liebe verhalten sich also zueinander wie die beiden Glieder einer mathematischen Funktion; zumindest innerhalb des von uns übersehbaren Zeitraums.

Bisher haben wir von dem einen Glied dieser Funktion, dem Herzen, gesprochen und seinen Begriff bestimmt. Als dessen Seinsweise haben wir die Begriffe 'anima', 'mens', 'intellectus', 'virtus' etc. definiert. Im Hinblick auf die unter antiker Schulung einsetzende Systematisierung der Geistesvermögen in der Patristik müssen wir festhalten, daß alle diese Kräfte, also einschließlich 'mens' und 'intellectus', in ihrer höchsten Spannung auf Gott hin "liebend" genannt werden. Die Liebe ist also keine Kraft an sich, sondern die Höchstspannung sämtlicher geistiger Vermögen des Menschen. In ihr allein ist im Alten Testament Gehorsam und, diesen überwölbind, im Neuen Testament Erkenntnis Gottes möglich. Das Johannesevangelium

50) Cap. 1 S.18 f.

und die Johannesbriefe gehen in der Spekulation über die Liebe im Neuen Testament am weitesten, doch treten sie aus der Tradition nicht heraus.

Die Liebe des Menschen zu Gott ist nur möglich, weil Gott die Welt und den Menschen zuerst geliebt hat: "Nos ergo diligamus Deum, quoniam Deus prior dilexit nos."⁵¹⁾ Gott selbst i s t Liebe, so daß die Liebe zu ihm Teilhabe an seinem Sein bedeutet und damit Erkenntnis seines Wesens: "Et nos cognovimus et credidimus caritati quam habet Deus in nobis. Deus caritas est, et qui manet in caritate, in Deo manet, et Deus in eo"⁵²⁾... In caritate radicati et fundati, ut possitis comprehendere cum omnibus sanctis, quae sit latitudo, et longitudo, et sublimitas, et profundum: scire etiam supereminentem scientiae caritatem Christi, ut impleamini in omnem plenitudinem Dei...⁵³⁾ Et omnis, qui diligit, ex Deo natus est, et cognoscit Deum. Qui non diligit, non novit Deum: quoniam Deus caritas est."⁵⁴⁾

Die Liebesspannung des gesamten geistigen Menschen wird in die göttliche Liebes- und Erkenntnisfülle hineingenommen und mit ihr zu e i n e r Liebe vereinigt. Symbol dieser erkennenden Liebesvereinigung ist die Eingießung des Hl.Geistes ins Herz des Menschen: "Quoniam autem estis filii, misit Deus Spiritum Filii sui in corda vestra clamantem: Abba, Pater"⁵⁵⁾. "Quoniam Deus, qui dixit de tenebris lucem splendescere, ipse illuxit in cordibus nostris ad illuminationem claritatis Dei, in facie Christi Jesu."⁵⁶⁾ Diese Liebeskonzeption ist für die christliche Erkenntnistheorie, vor allem der Mystik, von grundlegender Bedeutung geworden.

Die Wirkung dieser Illumination oder des Einwohnens des Hl.Geistes im Menschen ist seine Heiligung, bereits auf Erden als fortschreitende Läuterung zum ewigen Leben in der erkennenden Schau Gottes. Damit wird das geistig-ge-

51) 1.Joh. 4,19; 4, 9/10; Joh. 3,16

52) 1.Joh. 4,16

53) Ephes. 3,18

54) 1.Joh. 4,7-8; vgl. E.Gilson, Bernhard (cap.3 A.64) S.49: "Hier findet sich der Ursprung von der später so berühmt gewordenen Lehre von der Liebe als Erkenntnis oder sogar als Schau Gottes."

55) Galat.4,6; vgl. Act.28,27 und oben S.36

56) 2.Cor. 4,6

schöpflische, persönliche Wesen des Menschen, ausgedrückt in seinem Herzen, in der Welt über die Welt hinausgehoben.

Wir halten als Ergebnisse dieses ersten Kapitels fest, daß die Seele in biblischer Sicht das persönliche Lebensprinzip des Menschen ist, sein geistiges und eigentlich persönliches Zentrum aber sein Herz. An dieses richtet sich das Gebot und die Fülle der Gnade und Erkenntnis Gottes. Die Liebe ist die bewußte Höchstspannung der gesamten Persönlichkeit und ihrer geistigen Vermögen auf Gott. Nur in ihr und durch sie hindurch ist die Erkenntnis möglich.

3. Kapitel:

Die Bedeutung des Herzbegriffs in der lateinischen Theologie bis zum Ende des 12. Jahrhunderts

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß wir die entscheidende Formung des mittelalterlichen Herzbegriffs der christlich-lateinischen Bildungstradition zuschreiben. Zum Beweis dieser These werden wir im vierten Kapitel auf die Frage einzugehen haben, inwieweit im außerchristlich-germanischen Bereich das Herz eine geistige Rolle gespielt hat. Hier nun ist es uns darum zu tun, der Formung dieses mit der christlichen Botschaft an den Menschen engstens verknüpften Begriffs innerhalb der theologischen Lehrtradition nachzugehen. Die Ausgangs- und Normbasis ist innerhalb des christlichen Denkens über das Herz die Bedeutung, die ihm die Bibel, vor allem das Neue Testament, gegeben hat. Dieses Denken selbst konstituiert sich in der Auseinandersetzung mit dem griechischen. Es sieht bereits auf eine reiche Tradition zurück, als es mit Augustinus, nach den Ansätzen von Laktantius und Ambrosius, für die künftige lateinische Theologie des Abendlandes verbindlich wird. Auf der Spekulation Augustins baut Gregor der Große seine Lehren über das Verhalten des Menschen auf. In ihnen beiden verehrt das Mittelalter seine großen Lehrer der Theologie und der Moral, und der theologische große Aufbruch um die Wende des 11. zum 12. Jahrhundert ist ohne eine eigentümliche augustinish-gregorianische "Renaissance" nicht denkbar. Aber auch nicht ohne das Wirken der großen Vermittler antiker Philosophie und Literatur, die das Wissen und die Bildung des Mittelalters entscheidend geformt haben: Boethius und Cassiodor. In ihnen verkörpert sich sehr stark die römische Geistigkeit und das an klassisch-lateinischer Literatur geschulte lateinische Sprachgefühl, ebenso wie in dem Römer Gregor dem Großen. Ihnen allen eignet eine gewisse Zurückhaltung gegenüber der stilistisch unbefangenen Verwendung von "cor"; in stärkerem Maße als dem Provinzialrömer Augustinus. Diese Eigentümlichkeit lateinischen Sprachempfindens in wissenschaftlicher philosophi-

scher Prosa wirkt auf das Mittelalter fort¹⁾. Offensichtlich ist sie in der Reaktion hippokratisch-platonischer Theorien gegen ältere Vorstellungen - die nichtsdestoweniger in der Stoa systematisch weitergebildet wurden - begründet²⁾. Dieser sehr starken Formkraft des Platonismus im hellenistischen Denken vermochte sich auch die entstehende christliche Spekulation nicht zu entziehen.

Das griechische Denken versucht das Wesen des Menschen von der Eigentümlichkeit seiner Seele her zu verstehen. Dies bot dem christlichen einen ihm selbst nicht fremden Ansatzpunkt zur Auseinandersetzung und zur Klärung der Positionen. Die griechische, wissenschaftlich orientierte Spekulation sucht nun das Körperorgan des Menschen zu bestimmen, in dem die Seele ihren Sitz hat. Herz und Gehirn werden dabei konkurrierend vorgeschlagen. Im Streit der Meinungen, in den auch Plato und Aristoteles eingreifen, wird deutlich, daß dieses Körperorgan, welches es auch sei, zum Wesen der Seele nichts Neues hinzubringen kann und deren Lokalisierung daher von sekundärer Bedeutung ist. Plato und Aristoteles ziehen daher vor, die geistige Wesenheit des Menschen mit " $\psi\upsilon\chi\eta$, $\nu\omicron\upsilon\varsigma$ " oder " $\delta\iota\epsilon\nu\omicron\iota\alpha$ " zu bezeichnen³⁾. Bei der Autorität vor allem der platonischen

1) Zum Gebrauch von "cor" und " $\kappa\alpha\rho\delta\iota\alpha$ " im Verhältnis zu "mens", " $\nu\omicron\upsilon\varsigma$ " "anima" " $\psi\upsilon\chi\eta$ " vgl. A.Guillaumont, Les Sens... (Kap.1, Anm.33) p.60/61

2) A.Guillaumont, a.a.O. p.56/57

3) Die platonische Dreiteilung der Seelenkräfte erscheint in der "Republik" und, ausgebaut, im "Timäus", der auch dem Mittelalter bekannt war: die niedersten, vegetativen Vermögen und Begierden haben ihren Sitz im Unterkörper; die mittleren, mutartigen und erregenden sind in der Brust um das Herz herum untergebracht; der " $\nu\omicron\upsilon\varsigma$ " aber, als das Göttlich-Unsterbliche und zur Herrschaft über alle Kräfte im Menschen Berufene, thront im Haupt als dem am höchsten erhobenen Körperteil (Tim.44 D und 68 E).

Abgesehen von den naturwissenschaftlichen Frühschriften des Aristoteles (Parva Naturalia, ed. Sir David Ross, Oxford 1955, p.6-12; 54-55), wo die Herzgegend im Tierkörper als Zentrum des sensitiven und damit für das Tier höchsten Lebens erkannt wird, fehlen in "De anima" gemäß dem Begriff der Seele als Entelechie des Körpers alle Lokalisierungen der Seelenvermögen im Menschen. Plotin setzt "in reinsten Form die Grundtendenz des Platonismus fort ... le mot " $\kappa\alpha\rho\delta\iota\alpha$ " est extrêmement rare

Philosophie, in deren System Aristoteles als Fortsetzer eingebaut wurde, ist es verständlich, daß diese Begriffe und ihre lateinischen Äquivalente "mens" und "anima" von der christlichen Theologie aufgenommen werden mußten, wenn sie ihr Anliegen auf philosophisch-wissenschaftlichem Niveau erörtern wollte. Für den christlichen Begriff des Herzens blieb, streng genommen, kein Platz. Tatsächlich hat auch die christliche Spekulation über das Wesen des Menschen "sub specie aeternitatis" den Begriff der "anima" unter dem Eindruck griechischen Denkens beherrschend ins Zentrum gerückt - wobei sie sich, wie wir ausführten, auf Ansätze innerhalb der biblischen Aussagen stützen konnte. Dennoch hat das Herz seine Bedeutung in christlichem Sinne gewahrt, aber auf eine andere Ebene transponiert, sofern nicht, wie im griechischen Osten, die stoische Philosophie als wissenschaftliche Autorität neben die platonische trat und die christliche Spekulation gleichermaßen befruchtete⁴⁾.

Nach stoischer Lehre hat das "ἡ καρδιά" als tiefster, innerlicher, belebender Mittelpunkt, in dem alle einzelnen Vermögen wie in einem Brennpunkt konvergieren, seinen Sitz im Mittelpunkt des Organismus, von wo die Lebenswärme ausstrahlt: im Herzen⁵⁾. Durch die Vermittlung Ciceros und Plinius' gelangt diese Theorie zur naturwissenschaftlich-medizinischen Kenntnis des Mittelalters⁶⁾ und liefert so den exakten Beweis durch die

(chez lui). Plotin conserve la distinction aristotélicienne de la connaissance sensible et de la raison (1.6.8), mais il situe dans le cerveau le principe de la sensation et celui du mouvement qu'Aristote plaçait dans le coeur (Ennead.IV,3,23). ... "la raison" selbst wird im Körper nicht lokalisiert (A.Guillaumont, Les Sens... p.60).

- 4) Vgl. A.Guillaumont: Le coeur chez les spirituels grecs à l'époque ancienne. Dict. de Spiritualité II (1953), p.2281 ss.

Endre von Ivańka: "Apex mentis". Wanderung und Wandlung eines stoischen Terminus. Zsch.f.kath.Theologie, 72, 1950, S.129 ff.

- 5) Eisler, Philosoph.Wörterbuch III, S.23;
E.Sperka, Cor und Pectus (vgl. Anm.7) S.72

- 6) Cicero: Tusculanae disputationes; Plinius: De rerum naturae; Isidor von Sevilla: Etym.XI,118; Ed.M.W.Lindsay, Oxford (1911); Alfred von Sareschal: De motu cordis. Ed. Cl.Baumker, Beitr.z.Gesch.d.Philosophie des Mittelalters, 23, 1923

Autorität der Antike für die biblische Konzeption des Herzbegriffs als geistigem Zentrum des Menschen.

Als weitere Quelle für die Ausprägung des Herzbegriffs kommt die lateinische Dichtung in Betracht, wie sie in der christlichen Schultradition mitgeführt wird. Die Prosaschriftsteller vermeiden den Terminus "cor" zugunsten von "pectus"⁷⁾. In der eigentlichen Dichtung, vor allem bei Ovid, den man in den Schulen sehr gründlich las - die "Metamorphosen" galten offiziell allein als zulässig -, tritt mit dem älteren Sprachgebrauch "cor" als Sitz des geistigen Lebens neben "pectus", ohne aber den grundsätzlichen Befund zu verändern. Ähnlich also wie in der christlichen und stoischen Auffassung haben die geistigen Kräfte des Menschen ihren Sitz im Brustraum. Auch die Liebeskraft setzt hier an. Damit war für das kunst- und liebesbegeisterte zwölfte Jahrhundert eine Basis gegeben, die seinen eigenen Vorstellungen weitgehend entgegenkam. Es hat diese Möglichkeit genutzt und aus Ovids reich ausgebildeter Phänomenologie der "weltlichen" Liebe reiche Anregung und Belehrung zu ziehen gewußt. Ovid umspielt mit seiner Dichtung in reifer Eleganz die Liebe als gewaltsame Selbstentfremdung, als Wahnsinn und Krankheit, die den Menschen ohne erkennbaren Sinn überfällt. Dem christlichen Denken ist diese Liebe als *amor* fremd, wenn nicht sogar entgegengesetzt. Ihre Dynamik und gekonnte künstlerische Gestaltung in der Dichtung Ovids indes kommt den hochgespannten Ansprüchen der höfischen Gesellschaft des 12. Jahrhunderts entgegen - weil diese

7) E.Sperka: Cor und Pectus, Untersuchungen zum Leib-Seele-Problem bei den Römern. Phil.Diss.Tübingen 1953, Masch.; A.Guillaumont: Les Sens ... p.53: "Les poètes, Virgile, Lucrèce surtout, ont maintenu l'usage des mots 'cor' et 'pectus' avec toutes leurs significations primitives (A.4: mais chez ces deux poètes le mot 'pectus' est plus fréquent, en particulier pour désigner l'intelligence et les activités qui s'y rapportent) tandis que la prose et la langue courante rapportaient à l'animus les sentiments et nommaient 'mens' le siège des pensées; parallèlement dans la langue classique grecque ..."

selbst durch den Aufbruch der Jahrhundertwende zu dieser Hochspannung erweckt worden war. Es ist reizvoll zu beobachten, wie die höfische Liebesdichtung mit den von Ovid übernommenen Motiven der Liebeskrankheit, des Liebeskriegs u.a. zunächst selbst spielt, bis bei einigen Dichtern, wir nennen Bernart de Ventadorn und Heinrich von Morungen, der Funke überfliegt und aus dem galanten poetischen Spiel künstlerischer Ernst der Dichtung wird⁸⁾.

Unseren Überblick zusammenfassend können wir feststellen, daß in der platonischen Philosophie und der lateinischen Literatur dem Herzen die Bedeutung, die es in der Bibel und für christliches Denken hat, nicht zukommt. Eine Ausnahme bildet die Stoa, die aber in ihrer philosophischen Wirkungskraft im Okzident hinter dem Platonismus zurückbleibt. Es treten also zum biblischen Herzbegriff in Konkurrenz die Begriffe der Seele ($\psi\chi\eta$, anima)-für die geistige Gesamtheit des Menschen und der Vernunft ($\nu\omega\tilde{\nu}$, mens)- für dessen geistiges Bewußtsein. Die Seele als Trägerin des menschlichen Seins schlechthin ist vor allem vom Alten Testament vorgebildet; der Platonismus bietet das philosophische Rüstzeug, um ihr Wesen in christlichem Sinn zu bestimmen. Für das Herz ist dies nicht gegeben. Dadurch wird es von der am platonischen Denken geschulten Systematik der Seele und ihrer Eigenschaften überwölbt und aus der spekulativen dogmatischen Diskussion über das Wesen des Menschen im lateinischen Westen verdrängt.

Aber auch eine Gegenbewegung ist festzustellen. Das biblische "cor" verschwindet nicht aus der theologischen Literatur, auch wenn sie mit psychologischen Termini pla-

8) Zur Wirkung Ovids auf die mittelalterliche Literatur, vor allem die höfische:

W.Schrötter: Ovid und die Troubadours, Halle 1908;

D.Scheludko: Ovid und die Troubadours. Z.R.Ph.54 (1934).

F.E.Guyer: The influence of Ovid on Chrétien de Troyes. Romanic Review 12, 1921;

L.Pollmann: Der Tractatus De Amore des Andreas Capellanus und seine Stellung in der Geschichte der Amorphie, Phil.Diss.Freiburg 1955, S.80 ff.;

E.v.Drygalski: Heinrich von Morungen und Ovid, Phil.Diss. Göttingen 1928

tonischer Herkunft arbeitet. Das Bewußtsein, daß es ein geistiges Organ von umfassender Bedeutung sei, ist stark genug, es gleichberechtigt an die Seite von "~~ψυχή~~" und "mens" zu stellen. Damit erscheint gesichert, daß das Herz nicht als "Sitz der Gefühle" gegenüber der Vernunft abgesetzt wird, sondern daß es in seiner vollen biblischen Bedeutung als geistiges Zentrum des Menschen gewürdigt werden konnte. Allerdings läßt sich auch hier wieder beobachten, wie in den theoretischen theologischen Abhandlungen "cor" gegenüber "mens" in der Häufigkeit der Verwendung zurücktritt. Der stilistisch "neutrale", wissenschaftlich eindeutige Terminus ist "mens". Er überwiegt in den theologischen Schriften der Patristik wie der beginnenden Scholastik. "Cor" tritt in analoger Bedeutung auf, hat aber meistens einen eigentümlichen Stilwert innerhalb theologisch-wissenschaftlicher Argumentation, da dieser Begriff seinen Schwerpunkt auf einen anderen Bereich verlegt hat, seitdem sich ihm die theologische Spekulation verschloß. Auf diese neue Prägung kommt es uns an. Das lateinische Abendland verdankt sie dem Genius des Heiligen Augustinus.

"Augustins theologische Spekulation steht in innigem Bunde mit seiner psychologischen Forschung. Die Psychologie ist die eigentliche Domäne seines philosophischen Denkens."⁹⁾ Sein Bemühen um das Geheimnis der göttlichen Trinität nimmt seinen wissenschaftlichen Weg über die Erforschung der geistigen Fähigkeiten des Menschen und ihres Zusammenwirkens. Diese geistigen Kräfte sind, und darin schließt sich Augustinus an die griechisch-platonische und die griechisch-christliche Tradition an, Wirkungsweisen der 'Seele' des Menschen. Mit ihr als der Gesamtheit des menschlichen geistigen Seins sind die ~~Sinnesorgane~~ als Kontaktvermittler zur geistigen und körperlichen Umwelt verbunden. ~~Unter ihnen ist, wie in der~~

9) M. Schmaus: Die psychologische Trinitätslehre des Hl. Augustinus (Münsterische Beiträge zur Theologie, Heft 11), Münster 1927, S. 1

Bibel und bei Plato, das Auge das vornehmste¹⁰⁾. Ist das Erkenntnisobjekt so beschaffen, daß die leiblichen Augen es nicht wahrnehmen können, dann treten die "Augen des Geistes", die "oculi mentis oder cordis" für sie ein. Das höchste Urbild für sie ist Gott, und nur durch begnadete Erleuchtung vermögen sie ihn während des irdischen Daseins zu erkennen¹¹⁾.

Durch die Spannkraft des Willens, von Augustinus "voluntas" oder "voluntas intentionis" genannt¹²⁾, ist die Erkenntnis erst möglich, weil sie den Blick des Schauenden auf das Objekt lenkt und festhält. Zum Verständnis von Augustins Liebesbegriff ist diese Koppelung des Willens mit dem "intellectus" als Erkenntnisvermögen für uns unerläßliche Voraussetzung, da wir sonst leicht in Gefahr geraten, die intellektuelle Komponente zugunsten der - durchaus vorhandenen - emotionalen zu übersehen¹³⁾. Die geistigen Vermögen des Menschen unterscheidet Augustinus als "memoria", "intellectus" und "voluntas", bzw. "amor". Sie werden in

10) Vgl. oben Kap. 2, S. 33. De trin. XI, c. 1 (Schmaus, S. 202):
"Is enim sensus (oculus) corporis maxime excellit et est visioni mentis pro sui generis diversitate vicinior."

Die Augustinische Unterscheidung von Urbild und Abbild beim Sehvorgang ist platonischer Herkunft. Das Abbild kann nur auf Grund einer im Schauenden angelegten allgemeinen "Idee" vom Urbild erkannt werden. Durch die Augen nimmt das Abbild seinen Weg in das geistige Innere und vereinigt sich mit ihm. Die Scheidung zwischen Ur- und Abbild braucht nur im Sinne eines poetischen "Realismus" abgeschwächt zu werden, dann vereinigt sich im Schauenden der angeschaute Gegenstand mit dem Schauenden; eine Vorstellung, von der die hohe Liebeslyrik um 1200 ausgiebig Gebrauch gemacht hat.

11) Im Anschluß an Ephes. 1, 17-20: Aug. Enarr. in Ps. 84, n. 1 (PL 37, 1069) "Sed quia ipse (Deus) sanat oculos cordis ad vivendum se ... Dande enim salutare suum, sanat in nobis unde possimus videre quod ostendit." Vgl. Tract. in Joh. 7, c. 4 n. 5 u. 6 (PL 35, 2031)

12) Schmaus, a.a.O. S. 202 f.

13) G. Weber, Tristan (vgl. Kap. 1, Anm. 27) II, 132: "Augustins Liebesbegriff besagt ein sehr starkes Verlangen nach Glückseligkeit, die allein in dem höchsten Gut, das Gott ist, gefunden wird." Dies ist der eine Aspekt, der aber in modernem Verständnis sehr leicht als Opposition zum rationalen Erkenntnisstreben gedeutet wird.

ihrem Wirken als Analogie zum Verhältnis der drei Personen zueinander innerhalb der göttlichen Trinität verstanden. Ihre höchste Bestimmung erfüllen sie in ihrem Zusammenwirken zur Erkenntnis Gottes. Diese ist möglich bei gleichmäßiger Anteilnahme aller der beteiligten Vermögen. Keinem unter ihnen kommt dabei der Primat zu¹⁴⁾.

In diese Hinspannung aller Kräfte auf die geistige Erkenntnis ist die Liebe eingeschaltet als notwendige Voraussetzung, als Medium und als Folge der Erkenntnis. Dennoch ist gegenüber der neutestamentlichen Konzeption ein Unterschied festzuhalten: die geistigen Fähigkeiten sind in ihrer Wirkungsweise und in ihrer Funktion differenziert worden. Jedem der von Augustinus bestimmten Vermögen eignet eine bestimmte Verfahrensweise, die nicht übertragbar ist, aber auch nicht *a l l e i n* zum Erkenntnisvollzug gelangen kann.

Die Liebe ist für Augustinus eindeutig eine Haltung des Willens, wenn er auch das Verhältnis zwischen Liebe und Willen nicht eindeutig definiert hat. Dies liegt an der Schwierigkeit, die dritte Person der Heiligen Trinität als Wille oder Liebe zu bestimmen¹⁵⁾. Wille und Liebe scheinen identisch zu sein in der Person des Heiligen Geistes¹⁶⁾ und, im menschlichen Bereich, in bezug auf ihre Intention¹⁷⁾. Häufiger aber liegt zwischen ihnen ein Intensitätsunterschied: erst in seiner vollen Hochspannung auf das zu Erkennende, im allgemeinen Bekannte, aber noch nicht im Einzelnen Erkannte, kann der Wille Liebe genannt werden. Er treibt den

14) Schmaus, a.a.O. S.376

15) Schmaus, a.a.O. S.372: "In dem Werk De Trinitate finden wir die endgültige Lehre Augustins vom Heiligen Geist als der göttlichen Liebe. Aber sie macht ungleich mehr Schwierigkeiten als die Lehre vom göttlichen Wort und steht letzterer an Klarheit bedeutend nach."

16) Ibid. S.386 mit Bezug auf De Trin. c.20, n.38 und c.21, n.41: "Noch schwieriger gestaltet sich diese Frage (nach dem Wesen des Hl.Geistes als Liebe), wenn A. den Hl.Geist auch 'voluntas' nennt, da ja der Wille nichts anderes sei als die Liebe."

17) Aug. De civ.Dei 14, c.7 (PL 41,410): "Recta itaque voluntas est bonus amor, et voluntas perversa malus amor."

Geist zum Vollzug des Erkenntnisaktes: *Ac primum, quia rem prorsus ignotam amare omnino nullus potest, diligenter intuendum est, cuiusmodi sit amor studentium, id est non iam scientium, sed adhuc scire cupientium quamque doctrinam.*"¹⁸⁾ Und als Folge dieses Erkenntnisvollzugs schlägt die Willensspannung in Liebe um zu dem Erkannten. Die Liebe ist somit Voraussetzung der Erkenntnis, insofern sie den Geist, d.h. nichts anderes als die Gesamtheit der drei Vermögen - also auch sie sich selbst - auf das zu Erkennende hinspannt; sie ist Medium des Erkenntnisaktes, da nur in ihr der "intellectus" wirkt; und sie ist seine Folge als erhöhte Spannungsintensität zu dem Erkannten. Damit ist die Liebe als Wille für Augustinus gleichsam das dynamische Prinzip des Menschen, unlösbar mit dem "intellectus" verbunden und auf die höchste geistige Erkenntnis ausgerichtet. Es gibt für ihn keine zwei voneinander verschiedenen Erkenntniswege, den des "intellectus" und den der Liebe, wie später bei Bernhard von Clairvaux, oder den des Herzens und der Vernunft (*raison*) bei Pascal. Wenn das Herz sich im augustininischen Denken der göttlichen Offenbarung in Liebe entgenspannt, von ihr getroffen wird, so nimmt es eine Haltung an von höchster Geistigkeit. Diese Liebeskonzeption in ihrer Gewolltheit und hochgespannten Intellektualität ist eine der wichtigsten Grundlagen für das

18) Aug. De trin. 10, c.1, n.1 (Schmaus S.377, Anm.1)

Wie diese Liebe zu einem zu Erkennenden ausgelöst werden kann, beschreibt A. im Anschluß an die mitgeteilte Stelle folgendermaßen: "*Et in his quippe rebus, in quibus non usitate dicitur studium, solent exsistere amores ex auditu, dum quiusque pulchritudinis fama ad videndum ac fruendum animus accenditur, quia generaliter novit corporum pulchritudines, ex eo quod plurimas vidit, et inest intrinsecus unde approbatur, qui forinsecus inhiatur.*" Dasselbe, nur vereinfacht ausgedrückt: Tr.in Joh.96,4 (PL 35,1876): "*Non enim diligitur quod penitus ignoratur. Sed cum diligitur quod ex quantulacumque parte cognoscitur, ipsa efficitur dilectione ut melius et plenius cognoscatur.*"

Die allgemeine Kenntnis, die "Idee" ist gegeben; A.mag das Beispiel von der Schönheit, die als Begriff vorhanden ist und im Einzelfall durch ihren Ruhm dazu treibt, sie zu schauen, zufällig gewählt haben. Dies Schema des Erkenntnisablaufs ist aber den gelehrten höfischen Dichtern um 1180 bekannt. Z.B. Andreas Capellanus, De Amore (ed. Trojel, S.124; Meinloh von Sevelingen (La,11,1ff.). Auch dem berühmten "amor de lonh"Jaufre Rudels(um1140)liegt es zugrunde.

mittelalterliche Denken über die Liebe geworden und steht auch hier hinter der hohen höfischen Liebeslyrik des 12. Jahrhunderts.

Zur Seele als der Gesamtheit des geistigen Menschen überhaupt tritt "mens" als Begriff des eigentlich denkenden und erkennenden Bewußtseins. Hinter ihm steht die griechisch-lateinische philosophische Tradition zur Erkenntnislehre, und auch Augustinus verwendet ihn als Fachausdruck innerhalb der wissenschaftlichen Erörterung. "Mens" ist das reine Erkenntnisvermögen der "anima"¹⁹⁾, das von Gott zum Vollzug seiner Bestimmung durch den Glauben gereinigt und durch die Gnade geheiligt werden muß²⁰⁾.

Im gleichen Zusammenhang wird auch "cor" verwendet²¹⁾. Der Gehalt des Herzbegriffs steht durchaus auf dem Niveau von "mens"; gelegentlich kann er sich aber auch zu dem umfassenden Sinn der Bibel ausweiten, so daß er mit "anima" wiedergegeben werden muß²²⁾. Wir finden den Begriff des Herzens wohl auch in den theoretischen Schriften, vor allem aber in den Predigten und den "Confessiones". Hier kann er sich, durch die antik-philosophische Terminologie weniger eingeschränkt, in seiner biblischen Bedeutungsfülle freier entfalten. Die Prägung, die er hier durch Augustinus erfährt, wird entscheidend für seine Tradierung zum Mittelalter. Konnte vorher in gewissem Sinne das Herz als philoso-

19) Schmaus, a.a.O. S.235

20) Aug.Sermo de Script.6 (PL 38,36): "Fide mens purgatur, ut Deum videre valeat."

De civ.Dei II,c.2 (PL 41,318): Sed quia ipsa mens, cui ratio et intelligentia naturaliter inest, vitiis... invalida est, non solum ad inhaerendum fruendo, verum etiam ad perferendum incommutabile lumen, donec de die in diem renovata atque sanata ... fide primum fuerat imbuenda atque purganda.

Vgl. De gen. ad.litt. 5, c.13, n.30 (PL 34,331) und De gen. ad.litt., c.14, n.32 (PL 34,332)

21) Aug.Sermo de Script. 53, c.10 (PL 38,368): Mundat cor fides Dei, mundum cor videt Deum.

Epist.120, ad Consentium, n.3: fides praecedat rationem, qua cor mundetur, ut magnae rationis capit et perferat lucem...

Vgl. De civ. Dei 21,5 und 22,6; Conf. 1,14

22) Aug.De gen. ad litt. 10,6: ... si nomine cordium volerimus animas intelligere (zu Ps. 32,15)

phischer Terminus nicht gebraucht werden, weil die platonische philosophische Autorität ihn nicht stützte, so wird es jetzt durch die eigentümlich dynamische neue Färbung der theoretischen Spekulation über das Wesen des Menschen schlechthin entzogen. Es ist nun, überwölbt vom Begriff der "anima", das Zentralorgan des Individuums in der Welt, an das sich, wie in biblischem Sinn, die Belehrung über das Heil in der Welt als Voraussetzung für das ewige richtet und das die göttliche Gnade als persönliche Begnadung empfängt²³⁾. Denn das Herz ist der Ort, der den Menschen in seiner Gesamtheit und in seiner Individualität, in seiner unauswechselbaren Persönlichkeit umschließt: "... sed auris eorum non est ad cor meum ubi ego sum quicumque sum "²⁴⁾ - auch die menschliche Verworrenheit, Schlechtigkeit und Hilfsbedürftigkeit²⁵⁾. In ihm entfaltet sich für Augustinus als Lehrer in den Predigten und vor allem als preisend seine Erfahrung Bekennenden die Fülle und Dynamik der individuellen Geschöpflichkeit des Menschen in der Welt in seiner Ausgespanntheit zwischen dem Verfallensein an die Welt und der Begnadungsfähigkeit durch die göttliche Liebe schon inmitten der irdischen Existenz über die Welt hinaus. Mit dem Herzen als der "konkreten" Repräsentation seines indivi-

23) Aug.De div.quaest. I.c.62 (PL 40,54): ... Spiritus Sancti qui adventus ejus dicitur, ineffabili modo largius in hominum corda... plenitudinem ejus infusam.
Sermo 156,c.14 (PL 38,858): Accepistis Spiritum adoptionis filiorum in quo clamamus, Abba Pater. Clamor iste cordis est, non faucium, non laborium: intus sonat, auribus Dei sonat. (vgl. Rom. 8,15)

24) Aug.Conf.X,3,4. Vgl. zu dieser Stelle die sehr glückliche Formulierung von A.Guillaumont (Les Sens.. p.73): "Bien plus il (Augustin) a enrichi lui-même le sens de ce mot en le chargeant de résonances nouvelles et en lui faisant exprimer une réalité intérieure qu'il a comme découverte ou du moins avant lui n'avait pas de nom: l'intimité la plus profonde de la personne, par quoi se définit l'individualité de notre être... c'est la retraite intérieure, la chambre secrète, où se déroule tout le drame de l'existence, de la conversion et du salut."

25) Aug.Conf. X,35,57: Cum enim verum huiusmodi conceptaculum fit cor nostrum et portat copiosae vanitatis cervices...
Ib.X,3,4: Nam confessiones praeteritorum malorum meorum, quae remesisti et texisti ... excitant cor,ne dormiat in desperatione et dicat 'non possum', sed evigilet in amore misericordiae tuae et dulcedine gratiae tuae...

duellen Ich sucht der Mensch daher Gott²⁶⁾, und ins Herz hinein vollzieht sich die Begnadung als Erleuchtung zur Erkenntnis in der Liebe²⁷⁾. Wir haben die hohe Intellektualität dieser Liebesspannung bei Augustinus herausgearbeitet. Durch sie wird die geistige Bedeutung des Herzbegriffs noch einmal bestätigt. "Anima" und "mens" einerseits und "cor" andererseits stehen nicht in Opposition zueinander, sondern überdecken sich in verschiedenen Abstufungen in ihren Bedeutungen, die, zusammengefaßt, die verschiedenen Aspekte des Menschen in christlichem Denken auseinanderfalten. Die reichsten Möglichkeiten bietet der Herzbegriff in seiner Augustinischen Prägung für die Moraltheologie. Diese wird ihn den zum Christentum bekehrten Völkern des lateinischen Abendlands vermitteln als Inbegriff des geistigen Menschen in der Welt. An ihn kann auch die weltfrohe Dichtung des 12. Jahrhunderts anknüpfen. Ihre schöpferische Tat lag nicht darin, daß sie das Herz in Opposition zur unsterblichen Seele entdeckte, um damit der christlichen Transzendenz zu entgehen, sondern daß sie die Möglichkeit erkannte, den biblisch-augustinischen Herzbegriff für das ritterliche Leben in der Welt in seinem Ausgespanntsein zwischen die Trauer der Verlassenheit und die höchste Freude in der begnadeten Erfüllung fruchtbar zu machen.

Denn durch die Begnadung des menschlichen Herzens wird die Endlichkeit und die Bewegung des irdischen Seins weder zerbrochen noch hinweggenommen. Aber dem sonst ziellosen und verfahrenen Streben des Menschen wird bei Augustinus die gültige Richtung auf das Ewige gezeigt, die höchste Möglichkeit seines Seins eröffnet und damit die Heiligung bereits der irdischen Existenz vollzogen²⁸⁾ - in der Welt über

26) Aug.Sermo 53, c.7 (PL 38,367): ... si vere dicitis 'Tibi dicat cor meum: Quaeram faciem tuam' ... Bene enim requiris, quia corde requiris.

Conf.I,55: Quis mihi dabit adquiescere in te? Quis dabit mihi, ut venias in cor meum, et inebries illud ut obliviscar mala mea...?

27) Conf.X,6,8: Non dubia, sed certa conscientia, domine, amo te. Percussisti cor meum verbo tuo, et amavi te.

28) E.Gilson: Introduction à l'étude d S.Augustin. Paris 1943², p.243 f.: Les confessions de S.A. sont une contemplation, "où l'intelligence purifiée trouve, dans la jouissance d'une vérité au moins partiellement découverte, les prémices de la béatitude."

die Welt hinaus: "inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te."²⁹⁾

Für die Herausbildung der mittelalterlichen Tradition wissenschaftlicher psychologischer Terminologie sind die Römer Boethius und Cassiodor von großer Bedeutung. Sie vermitteln eine Kenntnis der griechischen Philosophie und der antiken Literatur, die bis ins 12. Jahrhundert hinein Grundlage der geistigen Auseinandersetzung geblieben ist. Sie selbst nehmen an der griechisch-hellenistischen Bildungsbewegung um den König Theoderich aktiven Anteil³⁰⁾, ihre Geistigkeit ist primär neuplatonisch-hellenistisch geprägt, die sie mit dem christlichen Denken zu vereinbaren suchten.

Daher steht Boethius der biblischen psychologischen Terminologie fern. In der "Consolatio Philosophiae" fand sich überhaupt nur einmal der Begriff "cor" verwendet, und zwar in einem Sinn, der auf stoische Herkunft deutet³¹⁾. Das eigentliche Zentrum des Menschen, von dem aus sein Wesen zu verstehen ist, ist "mens" und "animus", nach platonischer Tradition und römischem Sprachgebrauch. Bezeichnend für den Verschmelzungsprozeß hellenistischer und christlicher Vorstellungen ist der Gebrauch, den Boethius von dem Begriff "mens" machen kann; bzw. den christliche Leser später ohne Schwierigkeit in ihrem Sinn verstehen können:

"Da, Pater, augustam mentem conscendere sedem,
Da fontem lustrare boni, da luce reperta
In te conspicuos animi defigere visus
Atque tuo splendore mica: tu namque serenum,
Tu requies tranquilla piis; te cernere finis,
Principium, vector, dux, semita, terminus idem." ³²⁾

29) Conf.I,1,1. Vgl. den Schluß der Confessiones:XIII,36,51

30) P.Courcelle: Les Lettres grecques en Occident. De Macrobie à Cassiodore, Paris 1948, p.257 ss.

31) De cons.philos.III, metr.11 (PL 63,775 a):

Nam cur rogati sponte recta censetis,

Ni mersus alto viveret fomes corde?

Quod sie Platonis Musa personat verum,

Quod quisque discit, immemor recordatur.

32) Ibid.III, metr.9 (PL 63,701 a)

Diese Aussagen lassen sich auf Ciceros "Somnium Scipionis" ebenso zurückbeziehen wie auf Augustinus²⁹⁾. Falls christliches Denken hier den Begriff des Herzens vermissen sollte, so fand es sich durch "mens" in analoger Verwendung entschädigt. Diese Austauschbarkeit von "mens" und "cor" auch weitgehend in stilistischer Hinsicht scheint uns bei Boethius vorbereitet von der Seite von "mens" her. Sie läßt sich auch bei Augustinus beobachten, gleichsam aus der umgekehrten Richtung, nämlich von "cor" herkommend. An der Schwelle zum mittelalterlichen psychologischen Sprachgebrauch lassen sich nun zwei Stiltendenzen unterscheiden, welche beide sich auf die Autorität des Boethius stützen können: Ausgehend von der Tradition der philosophischen Schriften wird das augustinische Stilverhältnis streng gewahrt, indem der Begriff des Herzens in der theoretischen Spekulation möglichst vermieden wird, andererseits kann durch die stilistische Angleichung von "mens" an den Bedeutungsbereich von "cor" in der "Consolatio Philosophiae" ein weitgehendes Neben- und Miteinander der beiden Begriffe auf der Stilebene von "cor" möglich werden. Dies ist vor allem bei den mittelalterlichen Autoren zu beobachten, die Augustinus und Gregor gelesen haben, aber für den auf der lebendigen Kenntnis der antiken philosophischen Tradition beruhenden Stilwert von "mens" nicht mehr empfänglich sind. Diese Möglichkeit einer nicht nur weitgehend inhaltlichen sondern auch stilistischen Austauschbarkeit von "mens" und "cor" wird uns noch gesondert beschäftigen müssen im Zusammenhang der Ausprägung ihrer volkssprachlichen Äquivalente.

Cassiodor verwendet den Begriff des Herzens in den "Bildungsschriften" nicht³³⁾. In der Bibelauslegung, vor allem dem Psalmenkommentar, sieht er sich indessen genötigt, den biblischen Herzbegriff für das philosophisch geschulte lateinische Sprachgefühl erklärend zu umschreiben. Damit scheint uns einerseits deutlich, daß "cor" für Cassiodor, anders als für den Provinzialrömer Augustinus, kein selbständig verwendbarer Begriff geworden ist, da er der Interpretation bedarf und die eigentliche Denkarbeit an den dabei

33) Institutiones divinarum litterarum
De artibus ac disciplinis liberalium litterarum

herangezogenen Ersatzbegriffen antik-philosophischer Herkunft geleistet wird; andererseits liefern uns diese einen für das Verständnis des biblischen Herzbegriffs an der Schwelle zum Mittelalter höchst willkommenen Schlüssel. Wir lesen z.B.: "Nam cor pro rationabili intellectu poni frequens Scriptura testatur ... cor pro mente positum est, unde sapere dicimur, unde et intelligere bona malaque sentimur"³⁴⁾ ... In Scripturis divinis pro intelligentia cor ponatur."³⁵⁾ Das Herz ist somit gleichbedeutend mit den geistigen Erkenntnisorganen der antiken philosophischen Terminologie. Dies ist als wichtiges Zeugnis festzuhalten gegen alle Thesen, die den mittelalterlichen Herzbegriff einseitig der Gefühlssphäre im modernen Sinn zuweisen wollen. Die antike Diskussion über das Organ, das Sitz des geistigen Zentrums des Menschen sein kann, wird sogar von Cassiodor noch einmal erwähnt und in christlichem Sinn zugunsten des Herzens entschieden, nachdem schon Hieronymus dies Problem in analoger Weise erledigt hatte³⁶⁾.

Boethius' und Cassiodors Verhalten gegenüber dem biblischen Herzbegriff zeigt deutlich, daß die platonisch-hellenistische Geistigkeit, die dem lateinischen Mittelalter das Erbe der Antike übermittelte, diesem Begriff fremd gegenüberstand, ihn aber als christliche Autorität anerkannte.

Papst Gregor der Große ist Römer und der große Organisator und Morallehrer der lateinischen Kirche. Er folgt den augustinischen Gedankengängen oft bis in den Wortlaut, so

34) Cass. In Psalm. 103,15 (PL 70, 733/34)

35) Cass. In Psalm. 50,18 (PL 70, 369/70)

36) Cass. In Psalm. 50,26 (PL 70,523): Illud quoque notandum est quod frequenter Scriptura divina de corporis istiusmodi (sc. cordis) parte dicit emanare consilia, sicut scriptum est: De corde hominis procedunt cogitationes malae (Mt.15,19). Quamvis aliqui dicant in cerebro esse sapientiae sedem. Sed illi potius dicenti de corde nostro credendum est, qui corda nostra formavit. Hier. Ep. 64,1 (PL 22,608): Sensus in corde est habitaculum cordis in pectore. Quaeritur ubi sit animae principale. Plato in cerebro, Christus monstrat in corde: "Beati mundo corde, quoniam ipsi Deum videbunt."

daß es sehr schwer ist, den spürbaren Unterschied in dem Bedeutungsgehalt von "cor" zu fassen.

Die Seele ist für Gregor, wie für die christliche spekulative Tradition vor ihm, das Geistwesen des Menschen überhaupt. Über sie denkt er indessen weniger nach als über das richtige Verhalten des einzelnen Menschen. "Mens" und "cor" als dessen Repräsentationen stehen ihm dafür zur Verfügung. Nach römischer Tradition, die wir beschrieben haben, ist für Gregor "mens" das eigentliche Organ der geistigen christlichen Erkenntnis. Deren schroffe Unbedingtheit in der von Gregor gelehrten "mystischen" Schau und Versenkung in Gott, die auf die neuplatonische Geistigkeit und Dionysius Areopagita zurückweist³⁷⁾, ist "mens" vorbehalten³⁸⁾, gleichsam als der reinsten geistigen "Abstraktion" des menschlichen Individuums.

Das Herz hingegen ist, scheinbar gleich wie bei Augustinus, das geistige Zentrum des Menschen in der Welt. Aber, und dies ist entscheidend, wenn man die Bedeutung des gregorianischen "mens" damit vergleicht: mit größerer Ausschließlichkeit wird an ihm die Hinfälligkeit und Verfallenheit an das Böse betont als es Augustinus tut. Das Herz des Menschen zu erziehen, daß es in der richtigen Haltung die Voraussetzung für die Begnadung schaffe, dies ist die große Aufgabe, die Gregor als Lehrer und Prediger gesehen und der Nachwelt übergeben hat. Die Predigt wird eines der Instrumente christlicher Lehre sein, mittels dessen den zum Christentum bekehrten germanischen und romanischen Völkern der christliche Herzbegriff als Ausdruck des Menschentums in der Welt übermittelt wird. Die Predigten Gregors und seiner Nachfolger sind dem Mittelalter Vorbild, neben denen

37) Über Gregors des Großen Kenntnis der Schriften des Dion. Areopagita vgl. zuletzt: Dict.de Spiritualité III (1954), 319

38) Greg.M: Expos. in Prim.Reg.I,c.2 (PL 79, 51 d): Sed mens quae contemplari aeterna inchoat, ad eorum (sc. internae visiones) gaudia excipienda tanto difficilius pervenit, quanto etiam illorum pulchritudinem non attendit... Mens autem quae in aeternorum bonorum contemplatione se noviter elevat, ad ea tanto tardius assurgit quanto humanitatis suae familiares tenebras velociter non deponit."

Augustins, denn in ihnen werden die Herzen der Gläubigen berührt und über ihren Weg zum Heil belehrt³⁹⁾. Gregor verlangt eine schroffere und härter erzwungene Unterwerfung des Herzens als die reiche Menschlichkeit Augustins in dessen ebenso unbedingten aber in der Freiheit der sich schenkenden und gelösten Hingabe an Gott. Das Mittelalter wird beide Möglichkeiten kennen, vor allem in der Verknüpfung mit dem Problem der Stellung des Menschen zur "Welt". Der Haltung in gregorianischer Strenge ist die schroffe Ablehnung alles Irdischen nahe, aber nicht allein auf sie beschränkt. Auch Augustinus sucht letztlich die Freiheit von allen weltlichen Bindungen. Aber in diesem Moment der Freiheit liegt auch zugleich die Möglichkeit, in Freiheit in der Welt zu wirken, das heißt, sich ihr zu öffnen, ohne sich an sie zu verlieren. Hier scheint uns die Gelöstheit des augustinischen Menschentums in der Welt, ausgedrückt im Begriff des Herzens, eine der großen Voraussetzungen - und Rechtfertigungen - zu sein für die "weltliche" höfische Kultur des 12. Jahrhunderts. Nicht zufällig wenden sich seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts Johannes von Fécamp und, eine Generation später, besonders Anselm von Canterbury zur augustinischen Geistigkeit zurück.

Vergleichen wir zusammenfassend den augustinisch-gregorianischen Herzbegriff mit dem biblischen, so stellen wir fest, daß seine Bedeutung "an sich" im wesentlichen unverändert geblieben ist: geistiges Zentrum des Menschen als Persönlichkeit in der Welt. Die Verschiebung der Gewichte

39) Greg.M.: Expos.in Prim.Reg.IV ad 1.Reg.9,12/13 (PL 79, 285 a ff.): *Sacrificium quidem populi est devotio electae plebis. Quae nimirum devotio, quia verbo praedicationis in electorum cordibus excitatur... In excelso est autem sacrificium hujus populi, quando corda fidelium subditorum alta verba sanctae predicationis devote audire concupiscunt.*

Im Pfingstwunder vollzieht sich für den Christen beispielhaft die irdische Begnadung des Menschen ins Herz: Hom.in evang.30 (Joh.14,23-31 zu Pfingsten), (PL 76, 1220 d): *... quanta sit ista solemnitas, habere in cordis hospitio adventum Dei ... Tergat ergo sordes pravi operis, qui Deo praeparat domum mentis... (1221 a): Qui ergo Deum vere diligit, qui ejus mandata custodit, in ejus corde Dominus venit et mansionem faciat, quia sic divinitatis amor penetrat, ut ab amore tentationis tempore non recedat.*

gegenüber den Begriffen von "anima" und "mens" in der theologischen Erörterung über das Wesen des Menschen jedoch verweist "cor" in der lateinischen Tradition zum Mittelalter überwiegend in den Bereich der persönlichen Innerlichkeit. Durch die augustinische Formung wird der biblische Herzbegriff fähig, die Ergriffenheit der als Persönlichkeit verstandenen geistigen Totalität des Menschen in der Welt zu umfassen und auszudrücken⁴⁰⁾; eine Ergriffenheit, die ihn in der Welt erfaßt und über sie hinaus spannt hinein in die christliche Transzendenz.

Mit dem Herzen unlöslich verbunden ist der Begriff der Liebe. Augustinus schaltet ihn systematisch ein in die Trias der menschlichen Geisteskräfte und sichert ihm dadurch eine Intellektualität von höchstem Rang. Das Problem des Verhältnisses von Liebe und Erkenntnis erweist sich als äußerst fruchtbar für die theologischen Erkenntnisspekulationen des 12. Jahrhunderts, welche die augustinische Relation auf ihre Weisen neu durchdenken⁴¹⁾.

Solange "intellectus" und "amor" aufeinander bezogen sind, ist auch die intellektuelle Geistigkeit des Herzens gesichert. Sobald sich aber diese Verklammerung löst und zwei Wege des Erkennens denkbar werden, schiebt sich neben das Herz als dem der Liebeserkenntnis zugewiesenen Ort ein ande-

40) Vgl. J. Chatillon im Dict. de Spiritualité II (1953), 2289: Bei Augustinus und den Autoren bis ins Mittelalter hinein ist eine durch den griechischen philosophischen Sprachgebrauch bewirkte Konkurrenz der Begriffe "anima", "animus", "mens", "intellectus", "ratio" mit "cor" zu beobachten, das ihnen als Synonym zur Seite tritt. "'Cor' se chargera en outre de tout ce que l'expérience intérieure des spirituels, comme S. Aug. et S. Grég. ... y auront ajouté de résonances nouvelles...". Das Herz wird "le centre même de l'homme, le lieu par excellence de la vie morale, religieuse et spirituelle... Le coeur désigne une réalité intérieure extrêmement complexe dont l'activité multiforme, du seul point de vue psychologique, exige l'intervention à la fois de l'intelligence, de la volonté, de la mémoire et de l'imagination, des sentiments et des émotions."

41) Eine Zusammenstellung der Abhandlungen über die Liebe im 12. Jahrhundert, die meist mit dem Begriff der Freundschaft verbunden sind, findet sich bei M. M. Davy: Un Traité de l'Amour du 12^e siècle. Pierre de Blois, Paris 1932, p. 32-34

res, "rein" intellektuelles Zentrum für die mit den Mitteln der Vernunft erarbeitete Erkenntnis. Diese Scheidung bahnt sich im 12. Jahrhundert als Reaktion gegen die Methoden der logisch-dialektischen Erkenntnis im Kreis des Zisterzienserordens an, um das Wesen der Liebe in ihrem Vorrang vor allen anderen geistigen Kräften zu bestimmen. In dieser Atmosphäre der hochgespannten Liebesproblematik wird sowohl das Phänomen der hohen höfischen Liebesdichtung als auch die durchschlagende Wirkung der Ovidschen Liebeskonzeption in der ausgehenden zweiten Hälfte des Jahrhunderts verständlich. Wir werden zu zeigen haben, wie das Herz als poetisches Stilmittel der hohen Lyrik in die Dynamik dieser Liebeskonzeption hineingezogen wird und sie gleichzeitig - vice versa - durch seine poetische "Intensität" miterzeugt.

Wir beginnen mit einem Autor, dessen Wirken noch in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts zurückreicht: mit Johannes von Fécamp⁴²⁾. Seine ausgedehnte Reformtätigkeit im französisch-normannisch-englischen Raum brachte ihn sogar in briefliche Verbindung mit der Kaiserinwitwe Agnes, die selbst eine geborene Gräfin von Poitou war⁴³⁾. Inwieweit er sonst zu den Fürstenhöfen in geistige Verbindung trat, entzieht sich bis jetzt unserer genaueren Kenntnis. Aus seinen hinterlassenen Schriften tritt uns jene ungeheure geistig-religiöse Erregtheit des 11. Jahrhunderts entgegen, die in einer, der vorausgehenden theologischen Literatur in dieser Intensität unbekannten, Vehemenz das Verhältnis zwischen Mensch und Gott in der Spannung der persönlichen Liebesergriffenheit neu erfährt und die, eine Generation später, mit Robert d'Arbrissel auch den Hof des ersten Trobadors erregt⁴⁴⁾.

42) Geb.um 990 in der Gegend von Ravenna, gest.1078 als Abt des Klosters de la Trinité von Fécamp in der Normandie.

Vgl.Dom.J.Leclercq et Jean-Paul Bonnes: Un maître de la vie spirituelle au 11^e siècle: Jean de Fécamp (Études de Théologie et d'histoire de la Spiritualité,9),Paris 1946

43) M.L.Bulst-Thiele: Kaiserin Agnes (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance 52), Leipzig 1933, S.108 ff. und
Bezzola, Origines I, p.293

44) Vgl.Bezzola: Guillaume IX et les origines de l'amour courtois (Kap.1 Anm.44)

Das Denken des Johannes von Fécamp kreist um die Frage, wie der Mensch Gott erkennen und, umfassender, Gott "erfahren" kann. Die geistige Kenntniss und Erkenntnis ist mit der Liebe als Erkenntniskraft unlöslich verknüpft⁴⁵⁾.

Als Quellen und Vorbilder in stilistischer und gedanklicher Hinsicht dienen die Bibel, die Liturgie, Gregor und Augustinus. Am Stil der "Confessiones" entzündet sich die Theologie Jeans im griechischen Sinn des Begriffs⁴⁶⁾ als preisendes Bekennen Gottes in seiner Erkenntnis durch die Liebesergriffenheit der gesamten Persönlichkeit des Menschen. Ein neuer Begriff rückt in den Mittelpunkt: die "experientia", die persönliche Erfahrung der göttlichen Begnadung. Sie ist das entscheidende subjektive Moment, das sämtliche geistigen Kräfte des Menschen in den Vollzug des Erkenntnisaktes einspannt und diesen beglaubigt: "Et ita est, Domine, et vera esse sine dubio verba tua iam ipsa nos experientia docuit."⁴⁷⁾ Der "Gehalt" dieser "experientia" ist dogmatisch an Augustinus, Gregor und die Lehre der Kirche überhaupt streng gebunden, so daß von einer Entdeckung des modernen Subjektivismus keine Rede sein kann. Dennoch ist dies Phänomen der Betonung der "experientia" als Ausweis echter Ergriffenheit der Persönlichkeit von größter Bedeutung für die Geistigkeit des 11. und 12. Jahrhunderts.

45) Leclercq-Bonnes, a.a.O. p.71: "Jean de Fécamp ne méprise pas la connaissance, mais il l'unit tellement à l'amour et il l'absorbe tellement dans l'amour, qu'il ne pense plus à elle comme à une activité distincte."

46) M.J.Congar, "Théologie" in Dict. de Théol.Cath.(1943) XV,p.344/5 zit.bei Leclercq-Bonnes, a.a.O. p.78: Der Begriff der Theologie im griech.-byzantinischen Sinn definiert als "une connaissance parfaite de Dieu qui s'identifie avec le sommet de la prière..., une certaine impulsion et une certaine grâce qui font exprimer en louange la douceur du Dieu contemplé ." Leclercq--Bonnes (p.78) nehmen an, daß dieser griechische Zug im Denken Jeans durch Augustinus vermittelt sei. Wir stellen hier die Frage zur Diskussion, ob nicht auch eine Einwirkung der zeitgenössischen byzantinischen Theologie auf die Geistigkeit des 11. Jahrhunderts denkbar wäre, vor allem in den in ihrer Haltung mit der "Confessio Theologica" sehr ähnlichen Hymnen Symeons des Jüngeren, des Theologen (949-1022) (ins Deutsche übertragen von P.Kilian Kirchhoff, München 1951, 2.A.).

47) Leclercq-Bonnes, a.a.O. Confessio Theol. III, 1153

Wir finden sie, wenn auch nicht ausdrücklich genannt, als Beglaubigung der Erkenntnis bei Anselm von Canterbury und Hugo von St. Viktor. In ihr schwingen alle geistigen Vermögen im Erkenntnisakt zusammen und erweisen durch diesen universalen "consensus" des erkennenden Subjekts dessen objektive Richtigkeit. Diese intellektuelle Liebeshochspannung, auf deren Augustinische Entsprechung wir nicht mehr hinzuweisen brauchen, im Moment der "experientia" scheint uns auch für die entstehende hohe Liebesdichtung "weltlicher" Art auf romanischem Boden nicht unwichtig zu sein. Sie korrespondiert nämlich auffällig mit jener hohen Intensität persönlich gewendeter Aussage im geistig-ethischen Liebesvollzug innerhalb schon der frühen Trobadorlyrik. Diese ihre Textureigentümlichkeit stünde damit nicht in einem luftleeren oder gar häretischen Raum, sondern ließe sich auf die neue Geistigkeit des 11. und 12. Jahrhunderts beziehen, als deren frühesten literarischen Vertreter wir Johannes von Fécamp vor uns sehen.

"Anima", "mens" und "cor" stehen ihm als psychologische Termini zur Verfügung; "anima" in der traditionellen Bedeutung, "mens" und "cor" als Begriffe des geistigen Erkenntnisvermögens überhaupt, wobei, wie bei Gregor dem Großen, "mens" stärker die eigentliche Erkenntniskraft bedeutet gegenüber "cor" als der Gesamtheit der menschlichen geistigen Disposition. Die Übergänge jedoch sind fließend. Die Liebe ist die Spannkraft, die allein zur höchsten Erkenntnis befähigt "mens" und "cordis intuitum"⁴⁸⁾. Daneben faßt "cor"

48) Leclercq-Bonnes, p.199, "Tuae quidem", 6-11: Intuetur enim mens procul positum quem amat amore praecipuo et oblivisci non valet cuius dilectioni pleno affectu inhaeret.

Ib. p.215, Lettre à l'Impératrice Agnès 130-139: Mens etenim mitis et simplex, cum in speculationem attolitur, et carnis angustias superans, caelestia rimatur retrahente eam mole carnis ad ima, diu super se stare nequaquam permittitur... magna tamen proficit virtute ex eo ipso quod de divina dulcedine praelibare potest, quia mox amore nimio accensa, ire super se festinat, et sublevata cernit quia videre non possit hoc quod ardentius diligit, nec tamen tam ardentius diligeret, nisi aliquatenus inspiceret." Vgl. Greg.M.Mor. V, c.4, 32-34, n.57-62 (PL 75,711).

Conf. Theol.III, 150 ff. (ib.S.147): O Domine, tri-

in der häufig genannten Dreiheit der menschlichen Wirkungsmöglichkeit: "corde, ore, opere"⁴⁹⁾ die geistige Innerlichkeit des Menschen vor allem unter dem Aspekt der Zerbrechlichkeit und des Umhergeworfenseins⁵⁰⁾. In ihm muß sich daher die entscheidende Umkehr in Reue und Buße vollziehen⁵¹⁾, ehe es als Ort der Reinheit der Erkenntnis teilhaftig werden kann⁵²⁾. "Cor", "cordis intuitum" und "mens" werden als Begriffe unter dieser Liebesspannung austauschbar. Das größere Gewicht aber im Ausdruck der begnadeten Menschlichkeit hat dabei, in getreuem Anschluß an die Tradition, das Herz.

Unverkennbar ist aber die gesteigerte Intensität der Liebesspannung bei Johannes von Fécamp. Die augustinische Verklammerung von "intellectus" und "voluntas/amor" ist in der Parallelschaltung von "cor" und "mens" in bezug auf die Liebe als Erkenntnisspannung gewahrt und zugleich die Liebeskraft selbst beherrschend in den Mittelpunkt gerückt. Diese neue Möglichkeit wird die Theologie des 12.Jahrhunderts nicht mehr aus den Augen verlieren. Zum Inbegriff der persönlichen Ergriffenheit, der "experientia", tritt von der Seite der Liebesspannung her der Begriff des "affectus", der vor allem in der späteren Liebesspekulation eine große Rolle spielen wird. Bei Jean de Fécamp bedeutet er nicht "Affekt"

bue mihi ut laudet te lingua mea et cor meum... Dilata mentem meam et attole intuitum cordis mei, quaeso, ut rapida cogitatione spiritus meus attingat te aeternam sapientiam super omnia manentem...

Conf.Theol. III,1259 (ib.S.182): Multa enim sunt contemplationum genera, quibus anima tibi, Christe, devote delectatur et proficit: sed in nullo eorum ita gaudet mens mea, sicut in illa, quae cunctis remotis in te solum Deum attoli simplicem puri cordis intuitum.

49) Conf.Theol. II,50 ff. (ib. p.122): ... quae egi et cotidie et indesinenter ago corde, ore, opere, et omnis modis quibus humana fragilitas peccare potest.

50) Conf.Theol.III,29 ff. (ib.S.143): Confugiat mens mea sub umbrarum alarum tuarum ab aestibus cogitationum huius saeculi... Repauset in te cor meum, cor mare magnum tumens fluctibus. Qui imperasti ventis et mari, impera ei ut tranquilla fiant omnia mea, quatinus... contemplante sine interioris hominis strepitu, sine causarum tumultu.

51) Conf.Theol.II,375 (p.133): Da mihi cor contritum, cor purum, cor devotum...

52) Conf.Theol.II,458 ff.(p.135): Deus meus, vita mea, dulcis cibus cordis mei, dignare me laudare te. Da mihi lumen in corde, verbum in ore, ut cor meum meditetur in eloquia tua et linguam mea cantet gloria tua.

Conf.Theol.III,52 ff.(S.144):Deus lumen cordium te videntium, et panis oris intus animarum te amantium...veni,rogo,in cor meum ...

im stoischen Sinn, ebensowenig, wie bei Anselm von Canterbury und Hago von St.Viktor, sondern ist aus dem Sinngehalt des Liebesbegriffes zu bestimmen. Er fügt diesem nichts Neues hinzu, sondern ist Ausdruck der Intensität der Liebesspannung in der Liebeserfahrung⁵³⁾. Wie bei Augustinus die Willensspannung im Erkenntnisakt in Liebe umschlagen kann, so bei Jean de Fécamp die Liebesintensität in die persönliche Erfahrungsweise der "dulcedo". Auch dieser Begriff ist für die lateinische Theologie des Mittelalters maßgeblich von Augustinus geprägt⁵⁴⁾. Er setzt ein Höchstmaß bewußter geistiger Hingabe und p e r s ö n l i c h e r Erfäh- rungsfähigkeit voraus. Denn in der "experientia" als "dulcedo" entspannt sich die alle geistigen Vermögen in eine Spitze hineinpressende Liebesspannung des "affectus" in die persönliche, gelöste Hingabe an die göttliche Begnadung. Diese Erfahrung ist für Jean de Fécamp Erfüllung des Lebens in der Welt und zugleich Vorahnung des zukünftigen ewigen. Der Gesamtheit des irdischen Menschen kann sie gewährt werden, welche die Vermögen von "mens" und "intuitus cordis" in sich beschließt: dem Herzen. "Qui potest referre magnitudinem illius dulcedinis quam mirabiliter inspirat Deus cordibus amatorum suorum? Quam mira suavitas amoris quo perfuuntur illi qui praeter Deum nil diligunt, nil etiam aliud cogitare concupiscunt?"^{54a)}

Anselm von Canterbury, als Theologe und Schriftsteller bei den Zeitgenossen und der Nachwelt bedeutend berühmter geworden als der Abt von Fécamp, wirkt im gleichen normannisch-französischen und englischen Raum wie dieser rund eine Generation später⁵⁵⁾.

53) Vgl. Anm.48 erstes Zitat: Tuae quidem, 6-11

54) J.Ziegler, Dulcedo Dei. Ein Beitrag zur Geschichte der lateinischen und griechischen Bibel (Alttest.Abh.Bd.13) Münster 1937, S.88 ff.

A.Giachi, Die Bedeutung des Wortes dolce bei Dante
Phil.Diss.Freiburg i.Br. 1944

54a) Tuae quidem 22 ff. (p.200). Vgl. Conf.Theol.III,922 ff. S.171.

55) Dict.de Théol.Cath.I (1910) 1327 ff. (J.Bainvel)
Geb.1033 oder 1034 in Aosta; 1060 Mönch im Kloster Bec in der Normandie; 1078 dessen Abt; 1093 Erzbischof von Canterbury; gest. 1109.

Anselm stellt die Frage nach der Erkenntnis Gottes durch den Menschen in neuer Akzentuierung, indem er, anders als Jean de Fécamp, nicht die Liebe in den Mittelpunkt rückt, sondern zunächst innerhalb der augustinischen Trias von Memoria, Intellectus und Voluntas/Amor die Verfahrensweise des Intellectus mit den Mitteln der philosophischen wissenschaftlichen Logik zu bestimmen sucht. Das Ergebnis ist, wie das "Proslogion" vor allem zeigt, aber ein ähnliches: die augustinische Bindung der drei Geistesvermögen erzeugt eine neue Intensivierung der gesamten Erkenntnisfähigkeit des Menschen. Der menschliche Geist, "mens", ist der göttlichen Erkenntnis allein unter allen Geschöpfen fähig. Ihm sind die drei Fähigkeiten Memoria, Intellectus und - eindeutiger als bei Augustinus - Amor verliehen⁵⁶⁾. Wie in der Hl. Trinität die drei göttlichen Personen zusammenwirken⁵⁷⁾, so wirken sie im menschlichen Geist. Wieder ist die Liebe engstens und wesensnotwendig mit der Erkenntniskraft gekoppelt⁵⁸⁾; und der Mensch, als vernünftiges Wesen erschaffen, ist dazu bestimmt, das höchste Sein zu lieben und in dieser Liebe zu erkennen⁵⁹⁾.

In diesen theologischen Gedankengängen werden die Begriffe "anima" und "mens" in ihren traditionellen Bedeutungen verwendet. Daneben tritt aber auch "cor" auf, wiederum als Ausdruck der umfassenden Gesamtheit des menschlichen Seins, wie wir ihn von Augustinus, Gregor und Johannes von Fécamp her kennen⁶⁰⁾. Augustinische Wendungen klingen an, wenn der Mensch in seinem ganzen geschöpflichen

56) Monol. c. 67 (PL 158, 213): Nam, si mens ipsa sola ex omnibus quae facta sunt, sui memor, et intelligens et amans esse potest, non video cur negatur esse in illa vera imago illius essentiae, quae per sui memoriam et intelligentiam et amorem in Trinitate ineffabili consistit.

57) Monol. c. 59 (PL 158, 205) und c. 52 (ib. col. 201)

58) Monol. c. 50 (PL 158, 200): Nulla enim res amatur sine ejus memoria aut intelligentia, et nulla tenentur memoria et intelliguntur quae non amantur.

59) Monol. c. 69 (PL 158, 215): Animam humanam esse rationalem creaturam: ergo necesse est eam esse factam ad hoc ut amet summam essentiam. Vgl. ib. c. 68.

60) Proslog. c. 18 (PL 158, 236 d): Revela te de me ad me. Munda, sana, acue, illumina oculus mentis meae ut intueatur te. Recolligat vires suas anima mea, et toto intellectu intendat in te, Domine. Quid es, quid te intelligit cor meum?

Sein Gott suchen soll⁶¹⁾). Im Herzen als dessen Repräsentation müssen Glaube und Liebe verankert sein, wenn der Geist sich aufmacht, die Glaubensinhalte logisch zu ergründen. Mittels der so gewonnenen Erkenntnis werden sämtliche geistigen Kräfte in ihrem Zusammenspiel auf die Erkenntnis Gottes hin intensiviert und somit erst in die höchste, dem Menschen mögliche, Liebes-Erkenntnis gespannt: "... Quaeram te desiderando, desiderem quaerendo, inveniem amando, amem inveniando. Fateor, Domine, et gratias ago, quia creasti in me hanc imaginem tuam, ut tui memor sim, te cogitem, te amem: sed sic est abolititia attritione vitiorum ... ut non possit facere ad quod facta est, nisi tu renoves et reformes eam. Non tento, Domine, penetrare altitudinem tuam, quia nullatenus comparo illi intellectum meum, sed desidero aliquatenus intelligere veritatem tuam, quam credit et amat cor meum. Neque enim quaero intelligere ut credam, sed credo ut intelligam. Non et hoc credo, quia nisi credidero, non intelligam."⁶²⁾ Diese selbst ist auch hier ein Geschenk der Gnade, erfahren in der Fülle der Freude und "dulcedo" von der gesamten menschlichen Persönlichkeit, vom Herzen⁶³⁾. Die Möglichkeit dieser freudigen Hochspannung des Menschen im Bewußtsein seines Getragenseins durch die verheißene göttliche Gnade gegenüber der Trauer der Ver-

61) Proslog.c.1 (PL 158,225 b): Intra in cubiculum mentis tuae, exclude omnia praeter Deum... Dic nunc, totum cor meum, dic nunc Deo: Quaero vultum tuum... Eia, nunc ergo, tu, Domine Deus meus, doce cor meum, ubi et quomodo te inveniat.

Vgl. Augustinus, Sermo de Script. 53, c.7 (PL 38,367).

62) Proslog. c.1 (PL 158,227 b)

63) Oratio XVII Ad Christum (PL 158,896/97): Dulcis Christe, bone Jesu, reple semper, quaeso, cor meum inextinguibili dilectione tua, continua recordatione tua, ardeo ut sicut flamma urens totus ardeam in tui amoris dulcedine.

Proslog. c.25 (PL 158,241 a): Cor humanum, cor indigens, cor expertum aerumnas, imo obrutum aerumnis, quantum gauderes, si hic omnibus abundares... Si ergo cor hominis de tanto suo bono vix capiet gaudium suum, quomodo capax erit tot et tantorum gaudiorum? Sed si Deum sic diligenter tota corde, tota anima, tota mente; tu tamen totum cor, tota mens, tota anima non sufficiat dignitati dilectionis; profecto sic gaudebunt toto corde, tota mente, tota anima, ut totum cor, tota mens, tota anima non sufficiat plenitudini gaudii.

lassenheit und Unerfülltheit wird von Anselm in einer für das 12. Jahrhundert beispielhaften Weise ausgesprochen, gestützt auf Augustinus. Die Ausgespanntheit des menschlichen Herzens zwischen Freude und Trauer ist eines der wichtigsten Themen der gleichzeitig in Aquitanien einsetzenden höfischen Liebeslyrik und alsbald der höfischen Literatur überhaupt. Das Neue gegenüber der geistlichen Konzipierung ist, daß die "Freude" auch im Bereich der kultivierten höfischen Gesellschaft gesucht werden kann. Dies bedeutet weniger eine Profanierung des ursprünglich geistlich gefaßten Begriffs als eine Durchdringung und Heiligung der "Welt" von größter kulturschaffender Bedeutung. Das Leben des höfischen Menschen wird durch die hohe geistige Kraft der Liebe und der Freude, die sein Herz erfassen, geadelt und in gleicher Würde neben - nicht gegen - die geistliche Existenzmöglichkeit gestellt. Vielleicht dürfen wir jetzt die Behauptung wagen, daß der biblisch-augustinische Begriff des Herzens in seiner Offenheit für die Freude in der Liebes-Erkenntnis bereits im irdischen Dasein, so wie ihn gleichzeitig Anselm von Canterbury innerhalb des theologischen Bereichs mit unerhörter Intensität neu erfüllt, eine der wichtigsten Voraussetzungen für die Entstehung der höfischen Kultur und Dichtung im abendländischen 12. Jahrhundert überhaupt ist. Die Liebesspannung des Herzens als Problem der Theologie um die Wende des 11. zum 12. Jahrhundert und in der Folgezeit, sowie die höfische Dichtung über die hohe Liebe stehen nicht zufällig und beziehungslos nebeneinander⁶⁴⁾. Vielmehr ist die höfische, "weltliche" Liebespoesie eine der neu erkannten Möglichkeiten der Antwort des in christlichem Denken geformten "Herzens in der Welt" innerhalb der mit neuer Intensität ergriffenen Spekulation über das Verhältnis von Liebe und geistiger Erkenntnis.

64) Auf den zeitlichen Zusammenhang der theologischen Spekulation über die Liebe "mit dem Aufblühen der höfischen Poesie und des höfischen Romans, dieser ganzen Minneliteratur" weist E. Gilson hin. "La Théologie mystique de St. Bernard", zit. in der dt. Übersetzung von Dr. P. Ph. Böhner O.F.M.: Die Mystik des Hl. Bernhard von Clairvaux, Wittlich (1936), S. 24

Mit der feingebildeten Persönlichkeit Hugos von St.Viktor⁶⁵⁾ erreicht die geistige Aufgeschlossenheit des 12. Jahrhunderts eine erste hohe Blüte. In den sechs Büchern des "Didascalion" wird der Begriff der menschlichen Weisheit von der Beschäftigung mit der geistigen Überlieferung, das heißt von dem Wissen um das Wesen der Dinge, abhängig gemacht. Alles Wißbare und Wissenswerte ist, wie alle Schöpfung, Abbild des Schöpfers. Wer sie "weiß", wer sie zu deuten versteht, heilt die durch die Erbsünde entstandene Trennung des Menschen von Gott⁶⁶⁾. Dem Wissen und den Wissenschaften kommt somit für Hugo von St.Viktor eine bedeutende Funktion innerhalb des heilsgeschichtlichen Prozesses zu. Daraus erwächst ihre höchste Würde. "Mens", "intellectus", "animus" sind die geistigen Organe, welche dieses Wissen sich erarbeiten in der von Anselm von Canterbury gelehrtten Methode.

Dieses Streben nach Wissen ist erst möglich durch die alles umfassende und belebende Kraft der Liebe. Sie ist, mit noch ausdrücklicherer Betonung als bei Anselm, die Grundvoraussetzung schlechthin alles geistigen Lebens und Erkennens. "Vita cordis amor est, et idcirco omnino impossibile est ut sine amore sit cor quod vivere cupit ... Si enim humana mens sine amore non esse potest, aut se ipsam aut certe aliud aliquid a se diligit necesse est."⁶⁷⁾ Diese zentrale Liebeskraft bleibt mit dem Herzen verbunden, ja zeichnet es dadurch aus, daß sie wie eine Quelle in ihm entspringt als Amor Dei (Charitas), aber auch als Amor Mundi (Cupiditas) und in dieser Form abgelehnt wird⁶⁸⁾. Au-

65) Dict.de Théol.Cath. VII,1, p.240-308 (F.Vernet)
H.Ostler: Die Psychologie des Hugo von St.Viktor (Beiträge zur Gesch. der Philos. im Mittelalter, 6,1)
Münster 1906

66) Didasc. II,1 (PL 176,751): Hoc ergo omnes artes agunt, ut divina similitudo in nobis reparetur. Quae nobis forma est, Deo natura: cui quanto magis conformamur, tanto magis sapimus.

67) Miscell. I, 171 (PL 177,563)

68) Institut. in Dec.Leg.Dom 4 (PL 176,16 d): Quotidianum de dilectione sermonem serimus, ne forte non animadvertentibus nobis scintillet in cordibus nostris et exardescit ignis flammam faciens, aut totum consumens aut purgans totum. Ex eo namque totum est quod bonum est, et totum

Berdem vermag sie das Herz auf eine eigene Weise in der göttlichen Nähe zu halten, auch und gerade dann, wenn der menschliche Geist, "mens", sie nicht mehr erträgt⁶⁹⁾. Anselm schrieb, daß er auf logischem Wege etwas von dem verstehen wolle, was sein Herz glaube und liebe⁶²⁾. Hugo zieht daraus eine für die entstehende Mystik höchst folgenreiche Konsequenz, wenn er nun die intellektuell erkennende Funktion endgültig "mens" zuweist und seiner Instabilität die Gesamtheit der geistigen Persönlichkeit im Herzen gegenüberstellt, um in ihr eine Möglichkeit der dauernden Nähe zu Gott zu schaffen. Der Übergang ist nicht präzise vollzogen, denn Hugo von St. Viktor ist zu sehr Philosoph und Gelehrter, um die Würde der intellektuellen Erkenntnisfähigkeit ernstlich anzuzweifeln, indem er sie gegenüber einem anderen geistigen Organ, selbst wenn dies das Herz ist, zurücksetzt. Dennoch findet der um die Erkenntnisfähigkeit von "mens" und "intellectus" geführte Streit zwischen Dialektikern und Antidialektikern seinen Widerhall in diesem Versuch, der zu leicht abbrechbaren feingeschliffenen Spitze von "mens" eine von der gesamten Persönlichkeit getragene Sicherung beizugeben, die auch noch im Scheitern von "mens" den Kontakt zum göttlichen Bereich zu wahren vermag.

Damit steht Hugo von St. Viktor, was die Bedeutung des

quod malum est ex eo est. Unus fons dilectionis intus saliens duas rivos effundit: Alter est amor mundi, cupiditas; alter est amor Dei, charitas.-

Man kann in gewissem Sinn die hohe höfische Liebesdichtung als einen Versuch ansehen, diese einander ausschließenden Liebesspannungen in eine Synthese zu zwingen. Viele Dichter jedoch vermochten ihn künstlerisch nicht durchzuhalten, wandten sich von der höfischen Liebe als Amor Mundi ab und zum Amor Dei zurück.

- 69) Miscell. I, 171 (PL 177, 563/64): Haec est igitur vera cordis nostra requies, cum in amore Dei per desiderium figitur; nec ultra quidquam appetit, sed in eo, quod tenet, quadam felici securitate delectatur... Sed quia humanae mentis infirmitas, ut non dicam semper non, sed vix aliquando, in illam divinae contemplationis dulcedinem figi potest ... id est, si Deum semper cogitare non possumus, saltem cor nostrum ... in consideratione operum Dei et mirabilium ejus illud teneamus, ut dum semper minus instabiles esse satagimus, tamen aliquando donante Deo vere stabiles fieri valeamus.

Herzbegriffs anbelangt, auf einem Übergang. Noch ist die Liebe die zentrale Kraft und Voraussetzung jeglicher Erkenntnis, die vor allem von "mens" vollzogen, aber durch den Ursprung der Liebe im Herzen ermöglicht wird. Das Herz ist dabei als Gesamtheit der Persönlichkeit die Basis für das Wirken der intellektuellen Erkenntniskraft. Neu aber ist, daß es unter Umständen auch ohne "mens" die Kontinuität des menschlichen Bewußtseins überhaupt in bezug auf Gott wahren kann. Damit ist einerseits seine umfassende geistige Bedeutung nachdrücklich gegenüber den einzelnen Vermögen betont, andererseits kann nun aber auch jene Strömung einsetzen, welche das Herz von der Vernunft isoliert, indem sie die augustinische Verkettung der Liebe mit dem Intellektus und der Memoria endgültig sprengt und der Liebe den absoluten Primat zuerkennt.

Bei Bernhard von Clairvaux⁷⁰⁾ ist die Zweipoligkeit des menschlichen Erkenntnisvermögens vollzogen und damit die Einheit von "mens" und "cor" im Wirken der Erkenntniskraft gelöst. Gewiß wendet sich Bernhard gegen eine Isolierung des Denkens oder der Liebe im religiösen Leben⁷¹⁾, aber er versteht unter Denken hier primär nicht das logisch geschulte Vorgehen des Geistes, sondern das geistige Bewußtsein überhaupt, das dem Menschen als vernünftigen Wesen anerschaffen ist. Diesem stehen nun zwei Wege zur Erkenntnis Gottes zur Verfügung: über den "intellectus" und über "amor". "His igitur fortassis quasi duobus animae brachiis, intellectu videlicet et amore, id est cognitione et dilectione veritatis, amplectitur et comprehenditur cum omnibus sanctis longitudo, latitudo, sublimitas et profundum, hoc est aeternitas, charitas, virtus et sapientia. Et haec omnia

70) Dict. de Théol. Cath. II (1909), 746 ff. (E. Vacandard); E. Gilson: La théologie mystique de S. Bernard (vgl. Anm. 64); V. Lossky: Études sur la terminologie de S. Bernard, Archivum Latinitatis Medii Aevi (Bruxelles), 1943, p. 81 ss.; E. Kleineidam: Wissen, Wissenschaft, Theologie bei B. v. C. in: B. v. C., Mönch und Mystiker, Internat. Bernhard-Kongreß, hrsg. von J. Lortz (Veröffentl. d. Inst. f. europ. Gesch., Mainz, Bd. 6), Wiesbaden 1955, S. 128 ff.

71) Kleineidam, S. 151 zu Sermo in Cant. 35, 7 (PL 183, 965/66)

Christus."⁷²⁾ Der Weg über die Liebe ist für Bernhard der wichtigere, umfassendere - und sicherere, darin unterscheidet er sich von dem intellektuellen Optimismus eines Anselm von Canterbury⁷³⁾. Die Charitas kann als Frömmigkeit, als Glut, als hochzeitliche Liebe in den Formen des Hohen Liedes entflammt und bis zur Hingabe der gesamten Persönlichkeit, des Herzens, an Gott gelenkt werden. Unter diesem Gesichtspunkt der Lehrbarkeit der richtigen Liebeshaltung gehören Bernhards Schriften mit zu den Liebes- und Freundschaftslehren des 12. Jahrhunderts, die auch den Traktat des Andreas Capellanus über die höfische Liebe hervorgerufen haben. In dieser Liebeserziehung des Menschen sieht Bernhard seine große Aufgabe. Wenn dabei die Liebe als Affectus, als geistige Spannung, dem Herzen vorzüglich zugewiesen wird, so ist festzuhalten, daß dieses durchaus die geistige Gesamtheit des Menschen als vernünftigen Wesens repräsentiert, die allerdings, und das ist das Entscheidende, von der geistig-logischen Verfahrensweise von "mens" zur Erkenntnis als die umfassendere Einheit ablösbar ist⁷⁴⁾. Das Herz des Menschen will er durch seine Worte aus seiner Erstarrung durch die Sündhaftigkeit lösen⁷⁵⁾ und ihn auf die göttliche Liebe weisen, die in Christus Menschengestalt angenommen hat. Die ganze Bernhardinische Liebesglut strömt aus diesem Gedanken von der Menschlichkeit Christi um der Versöhnung mit den Menschen willen. Menschliche Weisheit und Klugheit verblassen vor dem Wunder dieser unerhörten geistigen, aber nicht mehr intellektuellen, Liebespannung, in die das begnadete Menschenherz eingeholt und bis zur Ekstase, in der sich die Seele mit Gott vereint, emporgetragen werden kann.

72) Bernh. Epist. 18,3 (PL 182,121), geschrieben um 1127. Vgl. Ephes. 3,18 (Kap. 2, A. 52); vgl. Sermo in Cant. 49,4 (PL 183,1018): Cum enim duo sint beatae contemplationis excessus: in intellectu unus, et alter affectu, unus in lumine, alter in fervore...

73) Kleineidam, S. 155

74) Bernh. Sermo V, In Ascens. Dom. (PL 183,318): Ecce enim ut tamquam principalia cordis ipsius membra distinguam, est intellectus in nobis, est affectus.

75) Bernh. Sermo in Cant. 16,1 (PL 183,849): ... sed nec studium tam esse mihi ut exponendam verba, quam ut imbuam corda.

Aufschlußreich ist ein Blick auf eine anonyme, ins Ende des 12. Jahrhunderts datierbare und stark bernhardinische Formung verratende Sammlung von Meditationen⁷⁶⁾. Das Herz ist das geistige Zentrum des Menschen, ist der Altar, auf dem das heilige Feuer durch reine Gebete und heilige Meditationen genährt werden muß⁷⁷⁾. Jede dieser Meditationen beginnt mit der Formel: "Meditetur monachus in corde suo."⁷⁸⁾ Ihr Vollzug wird von J. Leclercq zutreffend beschrieben als "une activité de prière où la mémoire, l'imagination et les puissances affectives ont plus de place que la raison spéculative. Il (le moine) se représente la vie du Christ, et adopte les attitudes qu'il voudrait avoir été les siennes, s'il avait été réellement présent lors des faits qu'il évoque."⁷⁹⁾

Diese Linie führt von Bernhard folgerichtig weiter; bei aller Ähnlichkeit mit der meditativen Gebetshaltung eines Jean de Fécamp ist nun ein wichtiges Phänomen besonders hervorzuheben: das Streben nach höchster Erfahrungsintensität gipfelt in einem höchsten persönlichen Nacherleben des heiligen Geschehens, und weniger in dem geistigen Nachvollzug als Erkenntnis eines Jean de Fécamp und vor allem eines Anselm von Canterbury. Der Vergleich mit der mit logisch-wissenschaftlich ausgebildeten Methoden arbeitenden scholastischen Theologie zu Ende des 12. Jahrhunderts läßt die Verschiedenartigkeit der beiden Wege zu Gott, die Bernhard als erster ausdrücklich geschieden hat, erst ganz ermessen.

Leider müssen wir es uns versagen, den Begriff des Herzens bei Wilhelm von St. Thierry, dem anderen großen Denker neben Bernhard aus dem Zisterzienserorden über die Liebe, zu untersuchen, weil wir damit in eine noch unentschiedene Diskussion über das Wesen der Liebe in seinen Schriften

76) Dom J. Leclercq: Les Méditations d'un Moine au 12^e siècle. Revue Mabillon 34 (1944), p. 1 ss.

77) Ib. p. 9, 7 ss.: Altare siquidem istud intelligere possumus cor nostrum, in quo debemus nutrire hunc ignem subijciant puras orationes, sanctas meditationes.

78) nach Ps. 77

79) ib. p. 2

eingreifen müßten, wozu hier nicht der Ort ist. An der wilhelminischen Formel: "Amor ipse intellectus est" entzündete sich eine Kontroverse über das Problem der möglichen Identität von Liebe und Erkenntnis. Diese wird bestritten von E.Gilson⁸⁰⁾ und seiner Schülerin M.M.Davy⁸¹⁾, behauptet von P.Rousselot⁸²⁾ und M.J.Déchanet⁸³⁾. Uns scheint, daß an der Unklarheit zunächst schuld ist das moderne Liebesverständnis als affektive, emotionale Spannung neben oder im Gegensatz zur logisch arbeitenden Vernunft, das an den mittelalterlichen Autor herangezogen wird. Aber auch wenn man hier mit der nötigen Vorsicht zu Werk geht, bleibt das Problem bestehen, ja stellt sich sogar mit neuer Schärfe: bedeutet die Formel "Amor ipse intellectus est" die letzte Konsequenz der augustinischen oder der bernhardinischen Relation zwischen Liebe und Erkenntnis? Nach Augustinus müßte hier die Liebe, die bisher Voraussetzung, Medium und Folge der einzigen intellektuellen Erkenntnis war, in diese selbst im höchsten Erkenntnisakt umschlagen, so daß Liebes- und intellektueller Erkenntnisakt identisch würden; nach Bernhard müßte die Liebe neben und über dem logisch-intellektuellen Erkenntnisverfahren in einen geistigen Erkenntnisakt münden, welcher den nur-intellektuellen in einer bestimmten Weise übersteigt, aber dennoch "Erkenntnisakt" ist. Beide Herleitungen und Deutungen für das "Amor ipse intellectus est" scheinen für Wilhelm von St.-Thierry denkbar, da sie in einer Identität von "amor" und "intellectus" gipfeln. Die Deutung müßte weniger bei der Bestimmung der Liebe als des "intellectus" ansetzen und von ihr aus zurückgehen. Wir vermuten, daß die bernhardinische Konzeption zugrunde liegt.

80) E.Gilson: La théologie de S.Bernard, p.226-228

81) M.M.Davy: Théologie et mystique de Guillaume de St.-Thierry. I. La connaissance de Dieu. (Études de Théologie et d'Histoire de la Spiritualité, 14) Paris 1954, p.204 ss.; dort auch Bericht über den gegenwärtigen Stand des Problems.

82) P.Rousselot: Pour l'histoire du problème de l'amour au moyen âge. App.II: L'identification formelle d'amour et d'intellection chez G.de St.-Thierry, Paris 1933, p.96-102

83) M.J.Déchanet: Aux sources de la spiritualité de G.de St.Thierry, Bruges 1940, p.19 ss.; id.: "Amor ipse intellectus est". La doctrine de l'amour-intellection chez G.de St.-Th., Revue du moyen âge latin I (1945), p.349 ss.

Die bernhardinische Liebe ist eine den Menschen bis ins Letzte hoch- und hinüberspannende geistige Energie, der aber die eigentliche intellektuelle Komponente fehlt, die ihr seit Augustinus, bei Anselm und Hugo von St.Viktor noch eignete. Das Herz ist ihr Ort und bleibt es auch weiterhin, nur daß die Lösung der Liebeskraft von dem intellektuellen Erkenntnisvermögen des Menschen den Begriff des Herzens allmählich umwandelt und schließlich zu einer polaren Spannung im Menschen zwischen Herz und Vernunft hinführt⁸⁴⁾.

Die Wirkung Bernhards auf seine Zeit war sehr groß, wie auch die Verbreitung seiner Schriften schon zu seinen Lebzeiten beweist⁸⁵⁾. Trotz der Versuche Mergells⁸⁶⁾, Schwieterings⁸⁷⁾ und, ihm folgend, G.Webers⁸⁸⁾, eine Einwirkung Bernhards auf die deutsche höfische Literatur nachzuweisen, sind die von ihnen herangezogenen Kriterien doch zu allgemein, das heißt in der Geistigkeit der Zeit zu verbreitet, als daß man aus ihnen gerade auf Bernhard als Quelle zurückschließen könnte⁸⁹⁾. Auf die Idee, den deutschen Minnesang, beispielsweise Morungens, an Bernhard zu messen, scheint - unseres Wissens - bisher niemand verfallen zu sein.

Innerhalb der theologischen Literatur, vor allem der Hohe-Lied-Auslegung, kann man zuerst und auch am sichersten die Nachwirkungen Bernhards erkennen⁹⁰⁾. Wie die Unter-

84) Man denke an den Versuch, den Pascal in der Neuzeit unternommen hat, das Herz als geistig umfassenderes Organ als die Vernunft für das Denken über den Menschen zurückzugewinnen. Vgl. H.Friedrich: Pascal. Deutsche Vierteljahresschrift... (DV) 24 (1950), 296 ff.

85) Speziell für den deutschen Sprachraum vgl.: J.Leclercq: Die Verbreitung der Bernhardinischen Schriften im deutschen Sprachraum. In: "B.v.C. Mönch und Mystiker" (A.70)

86) B.Mergell: Der Gral in Wolframs Parzival. Beiträge 73, 1951, S.81 ff. u.74, 1952, S.77 ff.

87) J. Schwietering: Der Tristan Gottfrieds von Straßburg und die Bernhardinische Mystik (Abh.der Preuß.Akad.der Wiss.Phil.-hist.Kl. 1943/45) Berlin 1943, S.3 ff.

88) G.Weber: Gottfried von Straßburgs Tristan (Kap.1, A.27)

89) M.Bernards: Der Stand der Bernhard-Forschung, in B.v.C. Mönch und Mystiker... (A.70) S.20

90) J.Runte: Das St.Trudperter Hohe Lied und die mystische Lehre Bernhards. Phil.Diss.Marburg 1949;
L.Bourgain: La chaire française au 12^e siècle. Paris 1879, p.IX: "St.Bernard fut sans doute le plus grand orateur de cette époque (le 12^e s.), mais, en dehors des monastères de son ordre, il n'eut pas d'influence sur la prédication."

suchungen Gilsons ergaben, lassen sich auch keine direkten Einwirkungen der bernhardinischen Liebeskonzeption auf die französische höfische feststellen⁹¹⁾. Die Interpretation des Tractatus de Amore des Andreas Capellanus durch L. Pollmann bestätigt diesen Befund⁹²⁾.

Die Verschiedenheit der beiden Liebeskonzeptionen wird von Gilson - und Pollmann übernimmt dies in vereinfachter Form - u.a. daraus hergeleitet, daß die bernhardinische Liebe von ihrem Wesen her Hochzeitsliebe ist, die höfische dagegen nicht. Dies stimmt, wie unter gewissen Voraussetzungen denn auch das Hohe Lied erstaunlicherweise so gut wie keine Wirkung auf die weltliche Liebesdichtung gehabt hat⁹³⁾. Einen Grund dafür sehen wir in der sehr stark theologisch und religiös gebundenen Auslegung des Hohen Liedes, die eine Transponierung auf menschliche Beziehungen für den mittelalterlichen Menschen nicht erlaubte - und so häretisch waren die höfischen Dichter nicht gesinnt, daß sie dies gewagt hätten. Eine genauere Bestimmung läßt sich treffen an dem von Pollmann selbst mitgeteilten Text. Man unterscheide dabei erstens, worin die reine (hohe) Liebe besteht (consistit), und zweitens, worin sie sich äußert (procedit autem): "Hic (amor purus) autem in mentis contemplatione cordisque consistit affectu; procedit autem usque ad oris osculum lacertique amplexum et verecundum amantis nudaе contactum, extremo praetermisso solatio."⁹⁴⁾ Die reine Liebe besteht nach Andreas in der geistigen Erkenntnisschau (mentis contemplatione) zusammen mit der Liebesspannung des Herzens (cordis affectu). Diese Verklammerung ist für die Einordnung dieser höfischen Liebeslehre, die Pollmann im einzelnen überzeugend gedeutet hat⁹⁵⁾, entscheidend. Nicht die bernhardinische Eigengesetzlichkeit

91) E. Gilson: La théologie myst. de S. Bernard, Paris 1934, App. IV

92) L. Pollmann: Der Tractatus de Amore des Andreas Capellanus und seine Stellung in der Geschichte der Amor-Theorie. Phil. Diss. Freiburg 1955

93) Auch von dem St. Trudperter HL lassen sich keine Verbindungslinien zur frühesten deutschen Liebeslyrik des Kürnbergers ziehen.

94) Andreas, De Amore, ed. Trojel, S. 182; zit. bei Pollmann S. 191

95) Pollmann, S. 10-67

der Liebe, aber auch nicht die augustinische selbstverständliche Zusammengehörigkeit von Liebe und geistiger Schau sind für Andreas verbindlich. Vielmehr steht er zwischen diesen Grenzen auf einer Position, die noch die Notwendigkeit kennt des Zusammenwirkens zweier bereits als verschieden wirkend erkannten geistigen Vermögen zur hohen und bewußten Liebesspannung. Hierin ist auch das intellektuelle Moment dieser höfischen Liebe, das Pollmann als Spielmoment deutet, verankert. Andreas rückt mit dieser seiner Liebeskonzeption, deren Eigenart unverkennbar ist, in die geistige Nähe vor allem Hugos von St.Viktor, des großen Pariser Lehrers. Zeitlich gehört er in die erste Generation der französischen höfischen Dichter, zusammen mit Chrestien de Troyes, der zu den ersten zählt, die Minnekanzonen im provenzalischen Stil komponierten.

Damit scheint es uns sicher, daß der bernhardinische Herzbegriff **n i c h t** am Anfang der romanischen hohen Liebeslyrik steht, zumal auch seine Einwirkung auf die sich herausbildende provenzalische Minnepoesie aus zeitlichen Gründen auszuschließen ist. Die einheimische deutsche kennt ihn nicht, und von den romanischen Vorbildern der ersten Generation bis gegen 1200 kann sie ihn folglich nicht übernehmen. Die spätere Entwicklung der weltlichen hohen Liebesdichtung schließt jedoch nicht aus, daß auch die zisterziensische Geistigkeit sie mitgeformt haben kann, so wie auch Vorstellungen aus dem Bereich der höfischen Liebe in den geistlichen übernommen wurden.

Als Ausgangsposition für unsere Beschäftigung mit dem Begriff des Herzens in der höfischen Liebesdichtung können wir daher festhalten:

1. Die bernhardinische Konzeption des Herzens als Gesamtheit der Persönlichkeit, eingespannt in ein Liebestreben, welches der intellektuellen Fähigkeiten des Menschen entraten kann, scheidet aus.
2. Die theoretische Spekulation über die höfische Liebe des Andreas Capellanus weist auf den Übergang von der Augustinischen zur Bernhardinischen Liebesauffassung und, wie wir meinen, in die Nähe zu Hugo von St.Viktor und

seiner Pariser Schule. Nehmen wir fernerhin an, daß Andreas Capellanus, als Geistlicher mit der modernen Schulgelehrsamkeit vertraut, seinem Publikum sozusagen die "neuesten" Ansichten vortrug, die alsbald bei den französischen Dichtern Beifall fanden, so ergibt sich

3. daß wir für den provenzalischen und deutschen frühen Minnesang einen Herzbegriff voraussetzen dürfen, welcher der augustinischen Konzeption, wie wir sie bei Jean de Fécamp und Anselm von Canterbury ausgeprägt fanden, noch voll entspricht. Dessen künstlerische Verwendungsfähigkeit werden wir zu untersuchen haben und umgekehrt seine Wirkung auf die Textur der Kanzone. Durch das große Vorbild Ovid, in dem das allgemeine Interesse des 12. Jahrhunderts am Problem der Liebe den Lehrmeister in der Kunst der weltlichen Liebe fand, wird sich der Begriff des Herzens allmählich wandeln. Der Tendenz der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zur Emanzipation der Liebe kommt die Dämonie der Liebe Ovids entgegen, die das menschliche Herz in seine Gewalt zwingt. Damit vereinigen sich zwei Ströme zur Liebe des höfischen Ritters zu der Dame; zu einer Liebe, die sein Herz in eigene, absolute Gesetze zwingt, die der Vernunft zuwider sein können, die es in Verlassenheit und Trauer hinabstürzt, es aber auch zu der Freude emporzureißen vermag, welche die höfische Welt überglänzt mit den Strahlen absoluter Güte und Schönheit.

Wir konnten im Rahmen dieses Kapitels nur einen Überblick geben über die wichtigsten Phasen in der theologisch-philosophischen Ausprägung des mittelalterlichen Herzbegriffs, die wir für die Voraussetzung halten für das angemessene Verständnis der geistigen Bedeutung des Herzens in der höfischen Dichtung. Wir mußten dabei verzichten, auf Abaelard einzugehen, dessen Denkmethode weitgehend die Reaktion Bernhards in ihrer Schärfe herausgefordert haben. Wegbleiben mußte vor allem jener große Unbekannte, dessen Wirken man auch in Regensburg, in Mainz und Augsburg, dann wieder in Oxford glaubt fassen zu können: Honorius Augusto-

dunensis⁹⁶⁾. Er verwendet die Methode Anselms, dennoch ist die Statik seines Denkens auffallend und, wie wir glauben, für die ältere Geistigkeit charakteristisch, die von jener Dynamik der Beziehung zwischen Mensch und Gott noch nicht in jenem Maße erfaßt ist wie ein Jean de Fécamp oder Anselm von Canterbury. Für die Bestimmung jener geistigen Atmosphäre des staufischen Kreises, der sich alsbald der Muse des Archipoeta und der romanischen höfischen Dichter öffnen wird, wäre eine Untersuchung der großen Geschichtsdenker Anselm von Havelberg und Otto von Freising, der dem Orden der Zisterzienser angehörte, sehr fruchtbar, vor allem unter dem Gesichtspunkt der Stellung des Menschen in der Welt.

96) Dict.de Théol.Cath. VII (1922), 139 ff.(E.Amann);
A.Hauck: Kirchengeschichte Deutschlands, IV (1953)
6.Auf. 448

4. Kapitel:

Die Formung des volkssprachlichen Herzbegriffs

Wir haben uns bisher mit der gelehrten theologischen Verwendung des Herzbegriffs beschäftigt und dabei stillschweigend vorausgesetzt, daß die weltliche adlige Gesellschaft sich für ihn interessierte und um ihn wußte.

Über die Bildung der Kleriker und Mönche im 12. Jahrhundert besitzen wir zeitgenössische Erörterungen in der Tradition Cassiodors, die neuerdings wieder von Ph.Delhaye systematisch zusammengestellt und interpretiert wurden¹⁾. Den die Bereiche des geistlichen und profanen mittelalterlichen Lebens umspannenden Begriff der menschlichen "Bildung" als Formung des Menschen in der Welt auf die Sphäre des Göttlichen hin hat M.Bindschedler herausgearbeitet²⁾. Über die inhaltliche Bestimmung des mittelalterlichen Bildungsbegriffs gerade in bezug auf den höfischen Menschen wissen wir dagegen noch sehr wenig. Daß die höfische Gesellschaft an der geistigen, das heißt geistlichen, Bildung der Zeit aktiv teilnahm, von ihr durchdrungen wurde und sie auch mitgestaltete, ist für den deutschen Bereich durch die Arbeiten von R.-R.Bezzola³⁾ und K.Hauck⁴⁾ bis etwa 1150 erwiesen. Von den in Bälde erscheinenden weiteren Bänden der "Origines..." von Bezzola erhoffen wir Aufschluß im einzelnen über die geistigen Beziehungen zwischen den geistlichen Bildungszentren und den literarisch führenden Fürstenhöfen Aquitaniens, Frankreichs und Deutschlands bis 1200, über die wir bis jetzt nur allzu allgemeine Kenntnis haben.

1) Ph.Delhaye: L'organisation scolaire au 12^e siècle. Tradition V, New York 1947, p.211 ff.
Vgl. auch J.de Ghellinck: L'Essor de la littérature latine (Kap.1, Anm. 35) p.267 ss.

2) M.Bindschedler: Der Bildungsgedanke im Mittelalter. DV 29 (1955), 20.f.S.35: "Bei Hugo (von St.Viktor) zeigt sich deutlich die Aufgabe der höheren Geistesbildung, wie sie das Mittelalter zutiefst verstanden hat: die Aufgabe, den Menschen sanft vom Irdischen zu lösen und auf das jenseitige Leben vorzubereiten... In solcher Perspektive kann Bildung niemals etwas bloß Intellektualistisches sein, sondern sie hat notwendig einen existentiellen und ethischen Charakter. Sie ist eine Bewegung, deren Ziel außerhalb des Lebens liegt."

3) R.-R.Bezzola: Les origines et la formation de la littérature courtoise (vgl.1.Kap.Anm.18)

4) K.Hauck: Mittellateinische Literatur, in: Deutsche Philolo-

Die zunächst gegebene geographische Nähe, dann der zweifellos auch vorhandene persönliche Kontakt zwischen den großen Geisteszentren an der Loire und in der Isle de France zu den literarisch bedeutenden Höfen der Champagne, von Blois, von Artois und der Picardie, mit Ausstrahlungen nach der Normandie und England, ist wohl unbestritten anzunehmen. In Andreas Capellanus sehen wir einen Vertreter dieser Schulgelehrsamkeit an einem fürstlichen Hof seine Theorien über die höfische Liebe in wissenschaftlicher Form entwickeln, der die provenzalische gelehrte Liebesspekulation erst zu Ende des 13. Jahrhunderts das "Breviari d'Amor" des Matfre Ermengaud⁵⁾ zur Seite stellen kann. In Deutschland fehlt diese wissenschaftlich systematische Beschäftigung aus geistlicher Feder mit der höfischen Liebe ganz. Dafür ist das "Büchlein" Hartmanns von Aue zum Vergleich zu nennen.

Jeanroys Behauptung, in Aquitanien habe zwischen dem 6. und 10. Jahrhundert jedes höhere Bildungsinteresse gefehlt⁶⁾, wies schon Viscardi mit Recht zurück⁷⁾. Seitdem zeigte Bezzola, daß schon unter Wilhelm III. (993-1030) am herzoglichen Hof von Poitiers ein lebhaftes Interesse für die geistigen Probleme der Zeit bestanden hat⁸⁾ und daß freundschaftliche Beziehungen zu Chartres und Cluny gepflegt wurden. Somit verbreitet im 11. Jahrhundert die Schule von Poitiers das Wissen Chartres südlich der Loire, und schon vorher spielt die Abtei von St.-Martial de Limoges eine bedeutende Rolle im geistigen Leben Aquitaniens. Ihre Wirkung auf die musikalische Formung der Trobadordichtung ist anerkannt und gewürdigt worden⁹⁾.

gie im Aufrip II (1954) Sp.1841 ff.

5) ed. Gabriel Azaï's: Le Breviari d'amor de Matfre Ermengaud. 2 vols, Béziers-Paris 1862-81

6) Jeanroy, Poésie lyrique I, 65

7) A.Viscardi: La tradizione aulica e scolastica... Studi medievali N.S. 7 (1934), 154 ss.

8) R.-R.Bezzola: Guillaume IX ... Rom.66 (1940/41) p.160

9) H.Spanke: St.-Martial Studien. Zsch. für franz.Sprache und Lit. 54, S.282 und 385 ff.; 56, S.450 ff.; id.: Zur Formkunst der ältesten Troubadours. Studi medievali 7 (1934) p.72 ff.;

J.Chailley: Les premiers troubadours et les versus de l'Ecole d'Aquitaine, Rom.76 (1955), 212 ss.

vgl.1.Kap. Anm.42

Für den deutschen Raum sind Untersuchungen über die Kommunikationen zwischen den geistlichen Zentren und dem weltlichen hohen Adel bisher nur für die Karolinger-, Liudolfinger- und Salierzeit in Angriff genommen worden⁴⁾, für die Stauferzeit fehlen sie noch.

Die geistige Führung in Europa übernehmen im 11. und 12. Jahrhundert die hohen Schulen Frankreichs. Durch sie treten in Deutschland die Kloster- und Kathedralschulen in ihrer Produktivität und Strahlungskraft zurück¹⁰⁾. Für die vorwiegend in lateinischer Sprache verfaßte "Adelsliteratur" des 11. und beginnenden 12. Jahrhunderts, wie sie K.Hauck genannt hat, waren diese Institutionen der "bildungsmäßige Wurzelboden" gewesen. Seine Umbildung und Ausrichtung auf das von Frankreich ausgehende Denken ist "einer der entscheidenden Faktoren" für die Wandlung des literarischen Geschmacks der deutschen Fürstenhöfe¹¹⁾. Während in Deutschland eine allgemeine Zurückhaltung gegenüber der in Frankreich entwickelten scholastischen Methode zu beobachten ist¹²⁾, sind um 1180 bereits Anzeichen dafür vorhanden, daß das dialektisch geschulte Denken und die neue romanische Geistigkeit den Weg auch in die deutsche Theologie gefunden hat¹³⁾. Gleichzeitig öffnet sich der künstlerisch ausgeschlossene Staufische Kaiserhof der neuen romanischen Dichtung. Es besteht ein Zusammenhang zwischen der Ausbreitung des romanischen theologischen Denkens und der höfischen Dichtung romanischer Herkunft, die nicht nur zeitlicher Art ist. Daß sich in der Liebesdichtung eines Hauses eine andere, eben die romanische Art des künstlerischen Denkens manifestiere gegenüber der älteren, einheimischen, hat schon M.Ittenbach herausgearbeitet¹⁴⁾. Auf die Bedeutung des Stauferhofs für die Aufnahme und Verbreitung der hohen Liebeslyrik provenzalischer und französischer Provenienz werden wir später noch einzugehen haben.

10) A.Hauck: Kirchengesch.Deutschlands IV (1953⁶⁾), 470 ff.

11) K.Hauck: Mittellat.Lit. (Anm.4), Sp. 1849

12) A. Hauck: Kirchengesch. IV,455

13) A.Hauck: Kirchengesch. IV,480

14) M.Ittenbach: Der frühe deutsche Minnesang (1.Kap.Anm.8)

Die Vermittlung und Ausbreitung des Bildungsguts und der neuen Ideen an die Adelssitze und Fürstenhöfe erfolgt vor allem durch die Kleriker, auf deren Funktion für die geistige Formung der adligen Laien überhaupt und der höfischen Kultur im besonderen zuletzt K.Hauck⁴⁾ und A.Viscardi¹⁵⁾ noch einmal nachdrücklich hingewiesen haben.

Neben dieser Aufgabe des Klerus, Hüter und Verbreiter der "hohen Bildung" und des neu erarbeiteten Wissens zu sein, ist jene andere nicht zu übersehen, die überhaupt erst die Grundlagen und Voraussetzungen schafft für diese höhere Stufe geistiger Betätigung des gebildeten mittelalterlichen Menschen: die christliche Erziehung. Die christliche Orientierung alles Bildungsstrebens im Mittelalter ist allein schon dadurch bedingt, daß alle Bildung und Erziehung in den Händen der Kirche liegt. Wenn man die Höhe und Weite der christlichen Bildung und Erziehung im Mittelalter unvoreingenommen würdigen will, wird man sich allerdings von den Vorstellungen des 19. Jahrhunderts über Kirche und Christentum freihalten müssen. - Die Basis mittelalterlicher Bildung und Wissenschaft ist die Belehrung über den christlichen Glauben aus der Bibel und den Kirchenvätern. Erst auf diesem Fundament baut sich die Unterweisung in den von der Spätantike überlieferten "artes liberales" auf¹⁶⁾ und das Studium der Theologie.

In der Durchdringung der germanischen und romanischen Völker und vor allem ihres Adels als der politischen Führungsschicht mit der christlichen Lehre, in der geduldigen, Jahrhunderte währenden Arbeit, diese Menschen nach dem Bilde der christlichen Lehrtradition zu formen und sie für deren Geistigkeit u n d das christlich gedeutete Erbe der Antike aufnahmefähig zu machen, hierin liegt die einzigartige

15) A.Viscardi: Lett.d'oc e d'oil (1.Kap. Anm.13)

16) Ph.Delhaye: L'organisation scolaire.. (Anm.1), p.251: Grundlage der Klerikerbildung ist die Kenntnis der Bibel, der Hymnen, des Psalters, des kirchlichen Gesangs (Petrus de Honestis: Regula clericorum, 2,26 (PL 163, 730)). Die begabteren Schüler können ihre Studien fortsetzen, bes. in der Theologie und den "artes liberales."

Bildungsleistung der abendländischen Kirche. Es geht dabei um die Prägung des Menschen in christlicher Sicht, es gilt ihn zur Verantwortung um das ewige Heil seiner Seele zu erziehen und ihn das hierzu notwendige richtige Verhalten in der Welt zu lehren. Es gilt das geistige Zentrum des Menschen zu fassen und zu prägen: es geht um die Formung des Herzens.

Wichtig ist dabei, ob die christliche Erziehung an eine einheimische, germanisch-romanische vorchristliche Tradition anknüpfen kann. Falls eine solche existiert haben sollte, so könnte sie uns nur noch in der altnordischen Dichtung greifbar werden. Und hier ergibt sich der auffallende Befund, daß in den aus inhaltlichen und formalen Gründen vor die Bekehrung Islands im Jahre 1000 zu datierenden Literaturzeugnissen der Begriff des Herzens keine Rolle spielt. Er ist erst in Texten nachweisbar, die eindeutig Spuren einer Berührung mit dem Christentum tragen¹⁷⁾.

Das Wort selbst, altisl. 'hjarta', altengl. 'heorte', altsächs. 'herta', ist idg. Ursprungs¹⁸⁾. Es ist somit als körperliches Organ bekannt und benannt. Aber erst mit dem Einströmen des Christentums und der sogleich beginnenden Übersetzer Tätigkeit verbreitet es sich als geistiger Begriff sehr rasch sowohl im Altnordischen¹⁹⁾ als auch im Altenglischen²⁰⁾ und im Althochdeutschen²¹⁾. Zugleich wird

-
- 17) Herr Prof. Dr. S. Gutenbrunner, Freiburg, erteilte mir diese Auskunft über den Begriff des Herzens in der altnordischen Dichtung. Für sein freundliches Entgegenkommen danke ich auch an dieser Stelle.
- 18) Kluge-Goetze: Etym. Wörterbuch, der dt. Spr., Berlin 1951¹⁵ S. 317
- 19) Cleasby-Vigfusson: An Icelandic-English Dict., Oxford 1874, S. 266
- 20) Bosworth-Toller: An Anglo-Saxon Dict., Oxford 1878, I, 530
- 21) Bei J. Trier: Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts (Germ. Bibl. II, 31), Heidelberg 1931 - ist "herze" als intellektueller Begriff (im modernen Sinn) nicht vorgesehen. Es taucht daher nur, wie zufällig, gelegentlich in dieser Bedeutung auf. Für die Belege aus dem Ahd. vgl. auch: G. Ehrismann: Psychologische Begriffsbezeichnungen in Otfrids Evangelienbuch. Festschrift Behaghel 1924, S. 324 ff. Benedikt. Regel (8./9. Jh. alem. St. Gallen): (Braune-Helm, Ahd. Lb. 12. A., Tüb. 1952. S. 13, 35): *Justiciam tuam non abscondi in corde meo* = reht dinaz ni kiparac in herzin

auch versucht, die psychologische Trias "Cor - Mens - Anima" in einheimischen Termini wiederzugeben. "Anima" in der Bedeutung von Leben überhaupt findet am einheitlichsten die Äquivalente "sêla"²²⁾ oder auch "ferah"²³⁾. Sobald aber der Akzent auf die Vernünftigkeit des menschlichen Geisteswesens gelegt wird, kann sich die begriffliche Trennung gegenüber "mens" verwischen: "muot" faßt beide Bedeutungsnuancen zusammen zum Begriff des geistigen Denk- und Verständigungsvermögens des Menschen²⁴⁾ und gerät so wieder in nächste Nähe zu "cor/herze"²¹⁾. Den Unterschied in der Bedeutungsfähigkeit der beiden Begriffe fassen wir am ehesten in den von direkter lateinischer Vorlage freien ahd. Dichtungen, der zweiten großen Möglichkeit christlicher Missionierung, vor allem bei Otfrid. Sie scheinen sehr häufig in ihrem Bedeutungsumfang identisch und in ihrer Verwendung austauschbar zu sein²⁵⁾, entscheidend aber für den

minemu; vgl. ib.S.13,49

Exhortatio ad plebem Christianam (Hs.9.Jh.,bair.), ib. S.25: Audite filii regulam fidei, quam in corde memoriter habere debetis = Hlôset ir, chindo liopöstun, rêhti dera cālaupa, dera ir in herzin cahuctliho hapên sculut. Die rheinfränk.Bruchstücke der Cantica (Hs.des 10./11.Jh.), ib.S.36, 12: 1.Reg.2,1: Exultavit cor meum in domino = Ervrouuit herza minaz in trohtino.

Der Tatian-Übersetzer gibt "cor" des Originals ohne Ausnahme mit "herza" wieder (E.Köhler: Lat.-ahd.Glossar zur Tatian-Übersetzung, Paderborn 1914).

Freiere Übersetzungen von "cor" finden sich gelegentlich in Notkers Psalmenübersetzungen (ed. Piper, II, Freiburg-Tüb.1883): cor = kedanc (S.75,3/4): willeo (S.61, 19/20); muat/herze (S.132,27-133,4); cor meum et caro meo = sêle und lîchamo (S.347,11/15) -

22) Tatian, Isidor, Benediktinerregel (Ahd. Lb. S.15,123): et liberabis animam eius a morte = undi erlôsis sêla sina fona tôde

23) Tatian: 38,1 zu Mt. 6,25; 44,24 zu Mt. 10,39

24) Notker, Boethius De Cons.B.50,20: Quatuor animae notissimas passiones = fier behefteda des muotes
Tatian: mens = muat: 4,7; 53,12; 128,2

Notker, Boethius: mens = muot: passim

Isidor: mens = muot, aber auch cor = muot: duritia cordis = muotes hartnissu (28,8)

25) J.Weisweiler: Deutsche Frühzeit, in: Deutsche Wortgeschichte, hrsg. F.Maurer und F.Stroh (Grdr.d.germ.Philologie,171), Berlin 1943, I,127: "muat" bei Otfrid umfaßt das gesamte innere Leben, einschließlich den Begriff "cor", von Weisweiler interpretierend wieder gegeben mit "Gefühl"
Otfrid (Ahd.Lb. 12. A. 1952) S.110,6 ff.: An den Erzbi-

Stilwert ist, daß jedoch gerade das Herz es ist, in dem Güte, Demut und wahre Liebe wohnen sollen und das sich nicht an die "Welt" verlieren darf²⁶⁾. Von dieser Basis aus schließen wir zurück, daß die Augustinisch-Gregorianische Relation "cor/mens" im Ahd. insofern getreu wiederkehrt, als "cor/herze" die Gesamtheit der menschlichen Persönlichkeit repräsentiert und "mens/muat" deren Denk- und Erkenntnisfähigkeit. Indessen die Austauschbarkeit und gewisse Inkonsequenz in der Übersetzung der lateinischen Termini legt die Vermutung nahe, daß doch eine Gewichtsverschiebung eingetreten ist, und zwar dadurch, daß die "historische Dimension" von "mens" aus seiner antiken, philosophischen Herkunft bei der Über-Setzung in das ahd. "muat" verloren geht. Erhalten bleibt die Bedeutung des Bewußtseins überhaupt, die nun eng an "herze" als d e s s e n geistige Spannung angeschlossen wird. Eine analoge Erscheinung läßt sich in der französischen und provenzalischen Neubildung von "cor": "corage" sehen, auf die wir noch zu sprechen kommen und in der wir den Versuch einer Wiedergabe von "mens" erblicken.

Im Mittelhochdeutschen stehen "herze" und "muot" eng nebeneinander, ebenso wie die romanischen Äquivalente "cor/cuer" und "corage" und in demselben Bedeutungsverhältnis²⁷⁾.

schof Liutbert von Mainz: ... primitus vobis enarrare curavi, ne ullorum fidelium mentes, si vilesceret, vilitatis meae praesumptioni deputare procurent. ib.S.111,46 ff.: ... auditus pravus non sit cordi nostro obnoxius; olfactus et gustus sese a pravitate constringant Christique dulcedine iungant, cordisque praecordia lectionis has theodisce conscriptas semper memoria tangant.

Ev.II,14, v.55 (ib. S.99): 'Min muat' quad si, 'duat mih wis, thaz du forasago sis ...'

Ev. I,2, v.23/24 (ib.S.89): ... thaz herza uueist du filu baz; thoh iz bue innan mir, ist harto kundera thir. ib. v.29:

Ouh ther uuidaruuerto thin, ni quem er innan muat min.

26) Ev.I,18, v.37-46 (ib. S.96):

Thu scalt haben guati ioh mihilo otmuati,

in herzen io zi noti uuaro karitati.

Dua thir zi giuurti scono furiburti;

uuis horsam io ze guate, ni hori themo muate

Innan thinez herzen kust ni laz thir thesa uuoroltlust;

fliuh thia geginuurti: so quimit thir fruma in henti..

27) H.Kolb: Untersuchungen zur Terminologie der höfischen Lyrik, Phil.Diss.Berlin 1952 (vgl. I.Kap.Anm.15)

Es ist eine Frage des künstlerischen Stiles der einzelnen Dichter, ob sie den Gebrauch von "cor/herze" oder von "muot/corage" vorziehen: die geistige Gesamtheit des Menschen in ihrer Repräsentation oder in ihrer (rein geistigen) Spannung. Der stilistische Gradunterschied scheint uns im Romanischen aus etymologischen Gründen geringer zu sein als im Deutschen, "corage" steht näher bei "cor" als "muot" bei "herze". Es ist durchaus möglich und wahrscheinlich, daß einzelne Dichter sich durch romanische Vorbilder anregen ließen, das "herze" häufiger zu verwenden als "muot", aber Folgerungen, die den rein künstlerischen Bereich verlassen und die Frage nach der einheimischen Tradition von "muot" gegenüber einer romanischen Prägung von "herze" grundsätzlich betreffen, lassen sich daraus nicht ziehen²⁸⁾. Denn der Begriff des Herzens in der mhd. Dichtung geht auf eine Tradition zurück, die schon vor Otfrid eingesetzt und bei ihm selbst im augustinisch-gregorianischen Sinne in deutscher Sprache Gestalt gewonnen hat. Seine "allegorischen" und "mystischen" Auslegungen der Evangelien sind zu verstehen als Lehren an den Menschen, wie er sich dem Heilsgeschehen gegenüber zu verhalten hat, wie er in der Welt leben soll. Diese Lehren richten sich an sein Herz.

In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts finden wir in der "Rede vom Glauben" des Armen Hartmann²⁹⁾ eine geistliche "lêre den tumben", d.h. für die des Lateins unkundigen Laien³⁰⁾. Die Seele ist in ihr, wie üblich, das Geistwesen des Menschen, das über sein irdisches Dasein hinaus Bestand hat und für dessen Heil hier auf Erden gesorgt werden muß. Zentrum des Menschen in der Welt, an das sich die diesbezüglichen

28) A. Arnold: Studien über den Hohen Mut (Von deutscher Poesie, 9), Leipzig 1930, scheidet u.E. nicht sorgfältig genug zwischen der Begriffsbildung "hoher muot" und dem Inhalt als "freudiger Hochspannung". Die Begriffsbildung als solche ist "einheimisch", der Inhalt als Phänomen höfischer Geisteshaltung findet in den französischen und provenzalischen Aussagen über die Freude von "cor/cuer" und "corage" seine Entsprechung.

29) ed. H. F. Maßmann: Deutsche Gedichte des 12. Jh., Quedlinburg 1837, 1 ff.

30) Hartmann, v. 20

chen Lehren richten, ist sein Herz³¹⁾. Es hat an dem wahren Glauben festzuhalten³²⁾; die Sinne vereinigen sich in ihm als dem geistigen Mittelpunkt des Menschen und sollen von dem Hl.Geist auf den richtigen Weg gewiesen werden³³⁾. Aus dieser richtigen Erkenntnishaltung entspringt die Liebe im Herzen zu Gott als Voraussetzung zur Gewinnung des ewigen Lebens³⁴⁾.

Hartmanns Traktat gehört in die Tradition geistlicher christlicher Erziehung, welche auch die Predigtliteratur in den Volkssprachen hervorgebracht hat. Diese ist uns aber, von seltenen Ausnahmen abgesehen³⁵⁾, erst aus dem 12. Jahrhundert überliefert. Predigt in der Volkssprache als Belehrung über den Glauben und als Ermahnung zu christlicher Lebenshaltung gibt es in den Nachfolgestaaten des Karolingerreichs seit dem Erlaß Karls des Großen von 813³⁶⁾. Einen bedeutenden Aufschwung nimmt sie, wie uns die Überlieferung zeigt, im 12. Jahrhundert, bleibt aber auch dann, trotz

31) vgl. unten das "Büchlein" Hartmanns von Aue

32) Hartmann, v. 165 ff.: unde ne sulden njergen wanke / in unseme herzen tougen / von deme waren gelouben.

33) Hartmann, v.39 ff.: ... daz du mir sendis dinen volleist, / dinen heiligen geist, / di berichte mine sinne / in minem herzen inne / mit siner vil guoten list ...

34) im Anschluß an obige Verse: ... in deme herzen so bequeme : daz si in werden wochehaft, / von der heiligen gotis craft / daz si di beginnen mjinnen, / den ewigen lib gewinnen.

35) Die ältesten uns erhaltenen Bruchstücke deutscher Predigten sind die bair. "Exhortatio ad plebem christianam" (2.H.9.Jh.) (Ahd.Lb.S.25 ff.) und die Homilie "De vocacione gentium" aus den Monsee-Wiener-Fragmenten (Anfang 9.Jh.) (Ahd.Lb., S.24 f.

36) R.Cruel: Geschichte der deutschen Predigt im Mittelalter, Detmold 1879;

A.Linsenmeyer: Geschichte der Predigt von Karl dem Großen bis zum Ausgang des 14. Jahrhunderts, 1886;

R.R.Albert: Die Geschichte der Predigt in Deutschland bis Luther, 1892/96;

L.Bourgain: La chaire française au 12^e siècle d'après les manuscrits, Paris 1879;

Dom Jean Leclercq: Prédicateurs bénédictins aux 11^e et 12^e siècles, Revue Mabillon, 33 (1943), p.48 ss.

J.P.Bonnes: Un des plus grands prédicateurs du 12^e siècle: Geoffrey du Louroux, Revue bénédictine 55(1946). Wir müssen hier auch Arbeiten über die lateinischen Predigten heranziehen, da die volkssprachlichen sich nicht von ihnen losgelöst behandeln lassen.

gelegentlicher Anlehnung sogar an zeitgenössische Kanzelredner, an die traditionellen lateinischen Vorbilder gebunden, die sie in vereinfachter Form übernimmt. Wir können trotz des Mangels an Zeugnissen mit einer gewissen Kontinuität der volkssprachlichen Predigttradition rechnen, die auf die Prägung des psychologischen Wortschatzes nicht ohne Einfluß geblieben sein kann.

Auf deutschem Gebiet sind zu nennen die von ihrem ersten Herausgeber "Speculum Ecclesiae" bezeichnete Sammlung deutscher Predigten aus einer Benediktbeurener Handschrift aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts³⁷⁾, die von Schönbach edierten Oberaltacher Predigten aus dem 13./14. Jahrhundert, und vor allem die einem Priester Konrad zugeschriebenen und auf vor 1200 datierten Predigten³⁸⁾. Es ist festzuhalten, daß der Begriff des Herzens in ihnen nicht sehr häufig vorkommt, wenn er aber verwendet wird, so hat er die volle, uns bereits bekannte Bedeutung. Gott hat die Menschen als geistige Wesen erschaffen, "der selbe elliū herze geschaffen hat"³⁹⁾, in die Herzen senkt er sich mit seiner Liebe ein, so daß sie den Versuchungen des Teufels nicht mehr erliegen können⁴⁰⁾ und mit ihm verbunden werden⁴¹⁾. Das Herz ist der Sitz der Tugenden, die Voraussetzung sind für die göttliche Begnadung⁴²⁾ und in ihm ist der Glaube zu verankern⁴³⁾.

37) Cgm Nr.39. Jetzt neu ediert: G.Mellbourn: Speculum Ecclesiae, Lund 1944

38) A.Schönbach: Altdeutsche Predigten, 3 Bde., Graz 1886. Bd.2: Oberaltacher Predigten; Bd.3: Predigten des Priesters Konrad

39) Schönbach III, S.25,19 ff.: unser frouwe sant Marie, wan der herze ist also chiusche unde reine als er (Gott) im daz uz aller der welte erwelt hat zeiner veste, der selbe elliū herze geschaffen hat...

40) Mellbourn, S.71 ff.: In die Pentecosten; Schönbach III, S.14, 37 u. II, S.114

41) Mellbourn, S.76,28

42) Mellbourn, S.10,27: Von diu zierit iweriū herze mit guotin tugendin, mit guotin werchen unde tultit die heiligin chunft unseres herren.

43) Schönbach II, S.115

Unser Überblick über die deutsche Literatur geistlicher Prägung hat uns den Begriff des "Herzens" im augustiniisch-gregorianischen Sinn als Zentrum des Menschen als Persönlichkeit in der Welt gezeigt. Er ist vermittelt durch die geistliche Lehrtradition der Übersetzung, der christlichen Dichtung und der Predigt als elementarer Unterweisung im Glauben. Kein anderes geistiges Organ schmälert seine umfassende Bedeutung, und "mens/muat" ist zum Inbegriff seiner geistigen Spannung und Erkenntnisfähigkeit geworden. Auch tritt es nie in eine Opposition zur "Seele", es sei denn, es versäume in sündhafter Verstockung für deren Heil nach dem irdischen Tod zu sorgen, d.h. für seine e i g e - n e Seinsweise unter dem Gesichtspunkt des als Menschen erschaffenen geistigen Wesens.

Die entstehende weltliche Dichtung geistlicher und ritterlicher Autoren knüpft bruchlos an diese Tradition an, wenn sie die "aventiuere" der Helden und Ritter in der Welt erzählen, in der Lyrik die Liebe des Ritters zur Dame kunstvoll gestalten und dabei auf das Herz als Inbegriff der menschlichen Persönlichkeit Bezug nehmen. Es ergibt sich dabei auch von selbst, daß die Dichter diesen ihnen vorliegenden "Grundstoff" differenzieren und für die Aufnahme neuer Gehalte aus der ritterlich-höfischen Welt zubereiten müssen. Hierbei erweist sich die tiefgehende christliche Formung dieses Begriffs durch die vorausgehende Tradition: auch die ritterliche Existenz in der Welt ist gespannt zwischen die Trauer der Verlassenheit und die Freude höchster, gnadenhaft erfahrener Beglückung, zwischen einem hohen ethischen Anforderungen unterworfenen irdischen Dasein und der christlichen Transzendenz. Der Begriff des Herzens hat daher eine sehr hohe Würde und wird auch in der höfischen Dichtung, solange sie nicht in Formeln erstarrt ist, niemals aufs Geratewohl, sondern stets im Bewußtsein seines Stilwertes verwendet.

Für die Ermittlung der Bedeutung von prov. "cor" stehen uns nur sehr wenig Texte vor und neben der Liebeslyrik

zur Verfügung. Im "Boecis" aus der Mitte des 10. Jahrhunderts⁴⁴⁾ wird das Herz gebraucht, um das Innere des geistigen Menschen auszudrücken⁴⁵⁾, wo die Wünsche und Gedanken sich bilden⁴⁶⁾ und wo, entsprechend den leidvollen Erfahrungen des Boethius, er den Schmerz über diese erfährt⁴⁷⁾. Die Möglichkeiten der psychologischen Aussagen sind noch äußerst einfach: Wünschen, Denken, Trauern, und diese werden dem Herzen zugewiesen. Aus dem 12. Jahrhundert ist ein Beichtformular erhalten⁴⁸⁾, das sich in etwa mit der mhd. "Rede vom Glauben" vergleichen läßt. Das Herz ist hier, von der negativen Seite gesehen, der Inbegriff des geistigen Menschen, der sich in schuldhafter Verstockung von Gott abgewandt hat und ihn nicht mehr verehrend anerkennt wie "ein Diener seinen Herrn und wie ein Sohn seinen Vater."⁴⁹⁾

In der aus St.Martial de Limoges stammenden Handschrift, welche die ältesten Predigten in der Langue d'oc aus dem Anfang und der Mitte des 12. Jahrhunderts überliefert, werden "cor" und "corage" als Bezeichnungen des geistigen Innern des Menschen, allerdings nicht sehr häufig, verwendet, wie auch in den deutschen Predigten; um den persönlichen Bezug auszudrücken, überwiegen "om" und Personalpronomina. Im Anschluß an den ausgelegten Bibeltext erscheinen "cor"⁵⁰⁾ und "corage"⁵¹⁾. Letzteres wird anscheinend vor

44) Boecis.ed.Appel: Prov.Chrestomathie, 6.A.1930. Vgl. A.Viscardi: Lett.p.67 ss.

45) Boecis v.133 ff.: Si cum la nibles cobrel jorn lo be ma,/ Si cobre avers lo cor al crestia.

46) Boecis v.170 ff.: Bella's la domna (die Philosophie) el vis a tant preclar,/davan so vis nuls om nos pot celar;/ no eps li ome qui sun ultra mar/ no potden tant e lor cors cobetar,/ qu'ella de tot no vea lor pessar.

47) Boecis, v.101: quant e la carcer avial cor dolent...; Boecis v.40 ff.: quan venc la fis Mallio Torquator,/don venc Boeci ta gran dolors al cor,/no cuid aprob altre dols li demor.

48) De septem mortalibus Peccatibus. ed.F.Armitage: Sermons du 12^e siècle en vieux provençal,Heilbronn 1884,p.77 f.

49) Armitage, p.77, Z.6 ff.:Beus Deus, per fin orgolh ai lo cor endursit/ E de la toa amor lonihat e refretsit (refroidi)./Qar las toas menasses no l'an espoursit,/ Car per paor de te ni per vergonhoa d'ome/ Ni per be quem fezessas, ni per mal quem vemques/ Lo meus cors no s'esmoc qe de pechat s'ostes,/ Ni te reconoques aisi cum degra far,/ Cuma sers son Cenhor, e coma fils son paire.

50) Armitage, S.40,Z.30 ff. zu Luc.24,27: ... e quant N.S. auzi aizo, respondet lor e dis: 'oi fol, dis el, 'e dur cor quae avet molt a creire.. Z.36: E d'aiso que N.S. lor

allem dann gebraucht, wenn der Gleichklang von "cor"= Herz (häufig cors im Nom.Sg., immer Obl.Pl.) mit "cors" = "corpus" (cors in allen Casus) zu Mißverständnissen führen könnte, jedenfalls aber vom Schreiber nicht erwünscht ist, wie in dem Beispiel A.51. Dagegen erscheint "cors" (Obl.Pl. von cor) neben "cors" (Obl.Sg.von cors) in einem Zusammenhang, der keine Verwechslungen wahrscheinlich macht⁵²⁾. Im folgenden Beispiel aber wird die Interpretationskunst auf eine harte Probe gestellt: "E nos siam acermah (degagés) de nostres peccatz e nedeiem (nettoyons) nostres cors^a, que recipiam lo seu cors^b, a salut de nostres cors^c e de nostres armas."⁵³⁾ Um alle Möglichkeiten des Nebeneinanders zu erschöpfen, sei neben der Wendung "Levem las mas els cors"⁵²⁾ auch die andere mitgeteilt: "Levem val cel nostres coratgues, val Seignor N.P., e segam la via quenz a mostrada."⁵⁴⁾ In dem in derselben Handschrift erhaltenen Glaubensbekenntnis wird einmal zum Ausdruck des persönlichen inneren Bezugs "coratge" verwendet und nicht "cor"⁵⁵⁾, obgleich kein Grund zu einem Mißverständnis gegeben ist.

dizia e lor parlava, lor cors lor en ardia; et d'aquo fazia de gaug e d'amor, tan bo lor sabia.

- 51) Armitage, S.29, zu Joel II,12,13: Convertimini ad me in toto corde vestro, in ieiunio et fletu et planctu, et scindite corda vestra. Nos. S.J.Ch. ... dis, que nos tornem vas el de tot nostre coratge et estem em plors de nostres pechaz, e estrengam nostres cors e meluram nos... Zo dis David: cor contritum et humiliatum Deus non despicit. N.S. Deus no mespreza pas l'umil corage... Avra es lo terminis, que nos maiorment devem nostras carnes amermar, e devem las desmar.
- 52) Armitage, S.9. Z.55 ff.: Levem las mas els cors ves N.S., e pregem lo per la soa merce... (que) aitals obras, aitals almornas nos do a far en aquest segle, que las nostras animas, quant issiran del cors, a la sua gloria posco parvenir...
- 53) Armitage, S.53, Z.33 ff. b) ist am sichersten zu deuten = Corpus Domini
 a) Die Reinigung bezieht sich im biblischen Sprachgebrauch auf das Herz, auf den Körper die Bußübungen. Vgl. oben Anm.51: estrengem nostres cors ... amermam nostras carnes...
 c) Die Bedeutung "corpus" ist weniger wahrscheinlich als "cor", weil "cors" hier an dem Heil teilnimmt; vgl. dagegen oben Anm.52: 'animas, quant issiran des cors... gloria.' "Cor" dafür nimmt an der durch die göttliche Lehre entzündeten Liebe und Freude teil. Vgl.oben Anm.50. Eine eindeutige Lösung ist nicht möglich.
- 54) Armitage, S.55, Z.29 ff.
- 55) Armitage, S.77, Z.51 ff.: Aisso deu esser nostra veraia

Wir vermuten, daß in diesem inhaltlich hochgespannten Zusammenhang "coratge" der Intention des geistlichen Verfassers mehr entgegenkam als "cor". Vergleichen wir hiermit die Stelle aus den Predigten, wo "coratge" genannt wird unter den erbetenen richtigen geistigen Verhaltensweisen "sens" und "voluntas"⁵⁶⁾, so wird die gelehrte Herkunft von "corage" als "geistige Spannung", "Vernunft" deutlich, hinter der wir "mens" vermuten. Wir kommen bei der Darstellung der französischen Relation "cuer/corage" auf diese Frage abschließend zurück. Wir glauben aber aus unseren provenzalischen Texten trotz des sehr schwankenden, inkonsequenten Gebrauchs festhalten zu können, daß "coratge" gegenüber "cor" die geistige Spannung des Menschen als Haltung stärker zum Ausdruck bringt, so wie "mens" gegenüber "cor" und "muot" gegenüber "herze".

Die provenzalische Lyrik übernimmt diese Relation "cor/corage", wobei der leichte Bedeutungsunterschied sehr häufig völlig verwischt wird. Es bleiben "cor/corage" als Inbegriff der menschlichen Persönlichkeit, die sich in den Dienst der hohen Liebe stellt. Seine Präformierung durch die geistliche Erziehung ist evident und stellt ihn, soweit wir aus den spärlich erhaltenen nichtlyrischen Quellen sehen können, gleichbedeutend neben die deutschen und - wie noch zu zeigen sein wird - französischen Äquivalente. Hinter den drei Sprachbereichen steht als Bildungsmacht die christliche Lehrtradition. Die höfische Lyrik wird auch hier das psychologische Bedeutungsvermögen des übernommenen Herzbegriffs ausbauen und differenzieren.

In der Dissertation von M. Schittenhelm liegt über die stilistische Verwendung von franz. "cuer" ein Inventar betreffend Metonymie, Synekdoche und Metapher in der französischen Literatur von den Anfängen bis zum 14. Jahrhundert

creensa, de laqual ne nos devem partir per coratge,
ni per bocha, ni per mortal pechat.

56) ib.S.26, Z.30 ff.: ... e pregem lo per merce, qu'es
nos do senz, e coratge, e voluntaz, que quan las armas
partiran de nos, poschan esser el regne celestial.

dert vor, wobei besonders Epik und Lyrik herangezogen wurden⁵⁷⁾. Für eine moderne stilistische Untersuchung, die von der Einheit des Dichtwerks ausgeht, ist diese lexikalische Zusammenstellung der möglichen Verwendungsarten des Herzbegriffs nur von bedingtem Wert, dennoch geht aus ihr eindeutig die zentrale Bedeutung von "cuer" als geistigem Zentrum der Persönlichkeit hervor. Die höfische Dichtung bereichert durch Kunstgriffe, die von der lateinischen Dichtung und der rhetorischen Schulunterweisung übernommen sind, die psychologische und künstlerische Aussagefähigkeit dieses Begriffs. Wir müssen in unserem Zusammenhang darauf verzichten, näher auf diese Entwicklung einzugehen, da sie eine Untersuchung für sich beanspruchen würde. Während nämlich in der Eulalia-Sequenz nur die Gegenüberstellung "corps-anima"⁵⁸⁾ als psychologische Termini erscheinen, finden sich im Alexius-Lied auch "quo(e)r" und "curage". "quo(e)r" als Inbegriff der Persönlichkeit in der Festigung des Willens⁵⁹⁾, in der tiefsten Erschütterung durch den Schmerz⁶⁰⁾; "curage" als Ausdruck des Willens⁶¹⁾. Nicht zufällig ist zweimal kurz hintereinander in der Klage der Mutter um den toten Sohn, die einen der Höhepunkte des Liedes bildet, "quo(e)r" gebraucht, um den innersten Bezug dieses Schmerzes auszudrücken. Aber noch ist die psychologische Haltung von großer Einfachheit, ja Starrheit. Erst die geistige Dynamik des endenden 11. und beginnenden 12. Jahrhunderts wird, sobald sie die volkssprachliche Literatur erfaßt, Bewegung und Differenzierung in die psychologische Zeichnung bringen.

-
- 57) M.Schittenhelm: Zur stilistischen Verwendung des Wortes 'cuer' im Altfranzösischen. Phil.Diss.Tübingen 1907. Teildruck. Über den Verbleib des Gesamtmanuskripts, das der Fakultät vorgelegen hatte, war nichts zu erfahren.
- 58) ed.A.Henry: Chrestomathie de la litt. en ancien français, Berne(1953) p.3: v.2 "Bel aurret corps, bellezour anima."
- 59) Sankt Alexius, Altfranzösische Legendendichtung des 11.Jh. ed.G.Rohlf, 2.A.Tübingen 1953.
v.166: Quant tut sun quo(e)r en ad si afermet/ Que ja, sum vo(e)il, n'istrat de la cit(i)ed,...
- 60) v.464: Ne puis tant faire que mes quo(e)rs s'en aizit. N(en) est merveile, n'ai mais filie ne filz. Vgl.v.445
- 61) v.446: Filz Alexis, mult oüs dur curage/ Cum avilas tut tun gentil linage!

Von der älteren französischen Predigt ist außer dem Fragment einer Homilie zu Jonas⁶²⁾ nichts erhalten. Die Überlieferung setzt erst zu Ende des 12. Jahrhunderts ein mit einer Sammlung von 67 Predigten des Bischofs von Paris Maurice de Sully⁶³⁾. Als deren Entstehungszeit sind die Jahre 1168-1175 anzusetzen. Maurice de Sully greift auf die ältere Predigttradition zurück und steht gleichzeitig in enger Verbindung mit der Schule von St.Viktor. Damit sind auch die beiden Aspekte seiner Verwendung des Herzbegriffs genannt: Traditionsverbundenheit und Aufgeschlossenheit für die neue persönliche Dynamik, die aber nur sehr gedämpft in den Predigten spürbar wird.

Maurice de Sully nennt als eine der großen Aufgaben des Priesters: "ensaigner, a ves Damedeu les cuers de ceus qui plus aiment des terrienes choses qu'il ne font celes del ciel ..." ⁶⁴⁾, denn im Herzen vollzieht sich die wesentliche geistige Wandlung gegenüber den Menschen⁶⁵⁾ und Gott⁶⁶⁾. Der Mensch in der Welt lebt in der Spannung zwischen der vergänglichen Freude und Hingabe an die Welt und der ewigen an Gott⁶⁷⁾. Löst er sich von der Welt, so wird er in einen neuen Spannungskreis eingeschaltet: den der Trauer und der Verlassenheit in der Welt als Vorbedingung zur ewigen Freude⁶⁸⁾. Zu jener Hochgestimmtheit des Menschen in der Vorfriede in der Welt und im Bewußtsein der verheißenen Gnade, wie sie bei Anselm von Canterbury durchbricht, spricht Maurice de Sully nicht. Bei ihm als Prediger und

62) Cod.Valenciennes, 10.Jh. ed.Koschwitz: Les plus anciens monuments de la langue française, 9 ed.1920,26-37

63) C.A.Robson: Maurice of Sully and the medieval vernacular homily, Oxford 1952

64) ib.p.79/80, Nr.i,38 ff.; vgl. p.83, Nr.ii,32 ff.:
... segnor provoie, metés le sainte creance, qui est fondemens e commencemens de tos biens, es cuers de ceus, cui vos avés a conseillier...
Vgl.Gregor.M. (3.Kap.Anm.39)

65) ib.p.167,Nr.44,65: pardonner de cuer - pardonner de bouce

66) ib.p.80,Nr.i,70: que Deus soit par sa grasie el cuer de lui, e qu'il l'ait resuscité de la mort de son pecié.

67) ib. p.122, Nr.18,7 ff.

68) ib.p.122, Nr.18,10 ff.: Vos plorerez'dist N.S.'e li mundes avra joie, mais ne vos esmaiez, car le voste tristece sera mué en joie, e en itel joie, que jamas ne perdrez ... Vgl. Nr.19,10 ff.

Erzieher überwiegt die Zurückhaltung gegenüber den letzten möglichen Erfahrungen, obgleich jenem Thema der verheißenen unendlichen Freude eine seiner schönsten Predigten gewidmet ist⁶⁹⁾.

Neben "cuer" verwendet Maurice de Sully häufig "corage", offensichtlich dann, wenn er einen Begriff für die menschliche geistige Disposition von einer neutraleren Färbung benötigt, als es "cuer" ist⁷⁰⁾. Werden beide Begriffe zusammen verwendet⁷¹⁾, so ergibt sich, daß "corage" gegenüber "cuer" als der Gesamtheit des Menschen nach biblischer Terminologie vielmehr die geistige Spannung der Persönlichkeit als solche ausdrückt, eine Bedeutung, die wir bereits aus dem Provenzalischen erschließen konnten, und der auch der Beleg aus dem Alexius-Lied nicht widersprach. Diese beiden Momente der Stillage und des Bedeutungsunterschieds zu "cor" entsprechen der Relation "cor/mens" in der lateinischen theologischen Literatur, wenn man von dem philosophischen Hintergrund antiker Herkunft bei "mens" absieht. Außerdem gibt es in der provenzalischen und französischen Literatur der Zeit keinen psychologischen Begriff, der in der Häufigkeit seiner Verwendung und in seiner Bedeutung "cor/cuer" so nahe kommt wie "corage" und außerdem als Äquivalent für "mens" denkbar ist. Und daß auch im romanischen Raum die Relation "cor/mens" wiedergegeben werden sollte, erscheint aus dem Vergleich mit der ahd. Lehnübersetzung von "mens" zu "muot" neben "cor" zu "herze" wahrscheinlich und aus der Bedeutungsentsprechung von mhd. "herze/muot" zu rom. "cor(cuer)/corage" sicher. "Corage" selbst gehört zu den späten latinisierenden gelehrten Neubildungen in der Volkssprache auf "atticu", welche die Zugehörigkeit als Abstrakta zu dem Stammbegriff ausdrücken⁷²⁾, und ist sowohl provenzalisch als französisch

69) ib. p.122, Nr.18 und 19

70) ib. p.87, Nr.1,22; p.108 ff., Nr.1461; par le repentance de son corage e par voire confession; ib.Nr.14,70 u.83

71) ib.p.144,Nr.28,32 ff.: qui se coroce a son proisme ne puet mie estre dampnes... par jugement d'ome, quar il cele a la foie son corage e l'ire qui is est, mais cil le reprendra e jugera qui set les pensers des cuers.

72) Kr.Nyrop: Gramm.hist.de la langue française, Kopenhagen 1908, III, § 150

früh belegbar. Wir vermuten daher eine gemeinsame Herkunft aus der geistlichen Übersetzertradition zur Wiedergabe des neben "cor" und "anima" häufigsten psychologischen Terminus der theologischen Literatur. Den deutschen Übersetzern schien "muot" dafür geeignet, die romanischen waren zu einer Neubildung genötigt und leiteten diese bezeichnenderweise von "cor" ab, wodurch sie die enge Zugehörigkeit der geistigen Disposition zur Gesamtheit der Persönlichkeit ausdrücken wollten. Unter der Voraussetzung, daß unser Beweisgang schlüssig ist und die Relation "cor/mens" in "cor/courage" und "herze/muot" ihre volkssprachlichen Äquivalente findet, sehen wir hier eine Analogie zu der an der ahd. Relation "herze/muot" gezeigten Gewichtsverschiebung gegenüber "cor/mens". Wir sagten, bei der Über-Setzung von "mens" zu "muot" werde dieses als geistige Spannung direkt an "herze" angeschlossen: die romanische Wiedergabe würde dies Faktum sogar in der Wortbildung verdeutlichen und so einen weiteren Beweis für die Prägung des volkssprachlichen Herzbegriffs aus der christlichen Lehrtradition liefern.

Die logisch präzise ausgeschliffene französische höfische Literatur wird für die psychologische und dichterische Aussagefähigkeit des Herzbegriffs neue Möglichkeiten eröffnen, welche, auf dieser Lehrtradition aufbauend, auch die deutsche höfische Dichtung bereichern wird. Als ein Beispiel nennen wir die Antithese "cuer-corps"⁷³⁾ als "herze-lîp". Sie ist biblischer Herkunft und bereits in der Vorauer Sündenklage und im Herzog Ernst belegbar und verbreitet sich sehr stark in der höfischen Literatur⁷⁴⁾. In die deutsche hohe Liebesdichtung wird sie von Hausen eingeführt⁷⁵⁾ und zwar, wie wir wissen, in Anlehnung an Conon de Bethune⁷⁶⁾. Die provenzalische Lyrik kennt wohl das Begriffspaar, nicht aber diesen Gegensatz, bereitet ihn

73) M.Schittenhelm (Anm.57), S.17

74) Belege bei E.M.Fickel (Anm.90), S.221/22

75) F.Heimplätzer (unten Anm.97), S.91

76) Hausen 47,9: Min herze und min lîp diu wellent scheiden.
Conon de Bethune: Ahi Amors, com dure departie (ed. Wallensköld, Les chansons de C.d.B., Paris 1921, CFMA 24, Nr.4) und Hausen 51,29: vert der lîp in enelende/
min herze belîbet doch alda.

aber vor durch das Motiv der Anwesenheit des Herzens bei der geliebten Dame. Im Zusammenhang der Textuntersuchung der Kanzonen werden wir auf dieses für die stilistische Eigentümlichkeit der französischen, provenzalischen und deutschen Minnelyrik nicht uninteressante Detail zurückzukommen haben.

Die Reihe der neueren Deutungsversuche des mhd. Herzbegriffs wird von G.Ehrismann bei der Interpretation von Hartmanns "Büchlein" eröffnet⁷⁷⁾. Die Form des Dialogs bezieht er auf die älteren lateinischen Streitgespräche zwischen Seele und Leib, läßt sich dann aber von der These des sogenannten mittelalterlichen Dualismus zwischen Leib und Seele dazu verführen, die Relation Leib/Herz unter dies Schema zu subsumieren. Das Resultat ist eine völlige Verkehrung der tatsächlichen Bedeutung der Begriffe Leib und Herz. Aus dem Vergleich mit einer Stelle aus dem Bernhard zugeschriebenen Traktat "De Amore Dei", die das Herz als "Körperteil, Regent der niederen Sinne", als "Sitz der Leidenschaften" bezeichnet, leitet Ehrismann die erstaunliche Deutung des Hartmannischen Dialogs zwischen "herze" und "lîp" ab wie folgt: Da die Persönlichkeit des Menschen sich sichtbar im Körper (Leib) darstellt, so konnte der Leib überhaupt die Rolle des ganzen Menschen übernehmen, und das Thema lautet dann, literarisch gefaßt, "Kampf des Menschen gegen sein Herz". Auch Hartmann mußte aus seinen Klosterstudien "das Grundgesetz der christlichen Moral, Kampf gegen die Sinnlichkeit, gegen die Leidenschaften u n d a l s o a u c h g e g e n d a s H e r z ⁷⁸⁾ kennen. Daß die Bedeutung des Herzens für den Menschen woanders liegt, dürfte aus den bisherigen Darlegungen deutlich geworden sein. Der Kampf gegen die niederen Begierden des Menschen und seines Herzens ist ein untergeordneter Gesichtspunkt, der sich in die umfassende Bedeutung des mittelalterlichen Herzbegriffs ohne Schwierigkeit

77) G.Ehrismann: Geschichte der deutschen Literatur II,2,1, 1927, S.154

78) ib.S.154, von uns gesperrt

einbauen läßt und der überdies in Hartmanns Minnebüchlein gar nichts zu tun hat. Ehrismanns Fehlinterpretation beruht auf einem willkürlichen Vergleich nicht vergleichbarer Texte und dem modernen Begriff des Herzens als Sitz der Gefühle und Leidenschaften, der ins 12. Jahrhundert zurückprojiziert wird.

Das "Herz" in Hartmanns "Büchlein" ist vielmehr, in Übereinstimmung mit der zeitgenössischen Auffassung, das geistig-ethische Zentrum schlechthin des Menschen in seiner Geschöpflichkeit in der Welt. "Herz" und "Leib" bilden im irdischen Sein eine Einheit, die für das ewige Heil der Seele als des ihr immanenten Geistwesens verantwortlich ist⁷⁹⁾. Für das Verständnis der höfischen Geistigkeit deutscher Prägung ist festzuhalten, daß im Bewußtsein um diese Verantwortung das Herz zum richtigen Verhalten in der Liebe, ja überhaupt zur "hohen" Liebe zu einer Dame mahnt. Die eminent geistige und ethische, nahezu heilsnotwendige, Bedeutung der Hohen höfischen Liebe könnte nicht deutlicher ausgesprochen werden, als es hier gerade vom Herzen getan wird als dem Zentrum des geistigen Menschen, das für die Einhaltung der göttlichen Gebote traditionellerweise verantwortlich ist. Hartmanns "Büchlein" ist somit eine theoretische Abhandlung über die höfische Liebe, die gleichrangig neben des Andreas Capellanus "Tractatus de Amore" zu stellen ist. Ihr besonderes Interesse liegt darin, daß in ihr ein durch die christliche Schultradition gebildeter Ritter Stellung nimmt in der wissenschaftlich gültigen Form einer Disputation. Ein detaillierter Vergleich der beiden Abhandlungen wäre recht lohnend; wir müssen uns hier mit einem stark verallgemeinernden Hinweis begnügen. Hartmanns Minnelehre ist stärkstens auf die ethische Veredelung des höfischen Menschen durch die Liebe ausgerichtet. Diese ihre versittlichende Kraft ist die Quelle der höfischen

79) Hartmann, Büchlein v.1032 ff.: (Das "herze" spricht zum lip"): Got der hat uns beiden/ Eine sele gegeben.../Ouch hat er uns bevolchen so/Mit einer vorhtesamer dro,/Er versaget ir sinen segen,/ Ez si daz wir ir rehte pflegen,/ So ist ir lon bereite/ Nach unserm geleite:/ Ist daz wir ir also walten/Daz wir sin gebot behalten,/So git er uns ze lone/ die lichten himelkrone.

Werte, die die Epik nicht müde wird immer neu zu gestalten und zu steigern. Andreas Capellanus betont indessen in dieser versittlichenden hohen Liebeskraft die Quellen eines ausgeschliffenen, seiner selbst sicheren, freien, edlen und schönen Menschentums. Wenn folglich bei Andreas die "schöne Form" in den Vordergrund zu treten scheint, so darf dies nicht im Sinne eines oberflächlichen Ästhetizismus mißverstanden werden, gegen den man den "ethischen Tiefgang" Hartmanns ausspielen könnte. Kein Geringerer als Gottfried von Straßburg hat bei Hartmann die durchsichtig klare und "schöne" Form höfischer Gesittung als künstlerisches Gestaltungsprinzip erkannt und anerkannt⁸⁰⁾. Denn nach mittelalterlicher Denkweise sind maßvolle "Schönheit" und ethische "Güte" korrespondierende Erscheinungsweisen des Einen, zu dessen Erkenntnis die Liebe hinführt.

Der Begriff des Herzens ist bei Hartmann mit umfassender Bedeutung als Inbegriff des geistigen Menschen an die Liebesspannung angeschlossen. Wir haben gesehen, daß Andreas diese Ausschließlichkeit nicht mehr akzeptiert, er ist in dieser Hinsicht moderner als Hartmann. Dessen "Rückständigkeit" ist für uns ein wertvolles Zeugnis für die umfassende Bedeutung des Herzbegriffs in der deutschen höfischen Dichtung um 1200. Die Frage dürfte interessant sein, welchen Gebrauch von ihm Hartmann als Lyriker macht.

Helene Adolfs Studien zum mittelalterlichen Leib-Seele-Problem⁸¹⁾ kommen beim Begriff des Herzens über Ehrismanns Thesen nicht hinaus. Das Gegensatzpaar "lîp-sêle" findet nach ihrer Meinung in "lîp" und "herze" einen "rein diesseitigen Abklatsch"⁸²⁾, da "cor" als diesseitiges, "anima" als jenseitiges Prinzip im Menschen definiert wird, die zueinander im Gegensatz stehen⁸³⁾.

80) Tristan, ed. Ranke, v. 4621 ff.

81) H. Adolf: Wortgeschichtliche Studien zum Leib-Seele-Problem, Wien 1937

82) ib. S. 54

83) ib. S. 54 und 61

In die Diskussion um die Deutung des "Tristan" Gottfrieds von Straßburg wurde auch der Begriff des "edelen Herzen" einbezogen. G.Weber weist ihm eine führende Rolle in der Interpretation dieses höfischen Romans zu⁸⁴⁾. Seine These von der Krise, die sich im "Tristan" in bezug auf das "hochmittelalterliche Weltbild" manifestieren soll, beruht weitgehend auf seiner Interpretation des Herzbegriffs. Mit dem von ihm einheitlich von Augustinus bis Bernhard von Clairvaux verbindlich erklärten Begriff der Liebe als eines Begehrens, Wollens und Fühlens blockiert sich Weber aber das Verständnis gerade der umfassenden geistigen Bedeutung des Herzens. Gewiß bezeichnet es bei Augustinus das menschliche Ganze, ist "Symbol des innersten Lebensgeheimnisses"⁸⁵⁾, doch bleibt es nach Webers Interpretation im Bereich des Ausgeliefertseins an die Leidenschaften, an die Sphäre des Irrationalen und Gefühlhaften einseitig gebunden und muß daher notwendig in Spannung zur "anima" als dem reinen Geistwesen des Menschen treten, womit wir wieder bei Ehrismanns Position angelangt sind. Auf diesem Mißverständnis des Herzbegriffs baut Weber seine Deutung des "edelen Herzen" im Tristan auf. Da wir wissen, daß das Herz im mittelalterlichen Verständnis Inbegriff des Geistigen des Menschen überhaupt ist, brauchen wir Gottfried nicht dafür in Anspruch zu nehmen im Begriff des "Herzen" die "Erfahrung eines Mystischen innerhalb des Seelisch-Natürlichen"⁸⁶⁾ ausgedrückt zu haben - denn dies ist bereits im Neuen Testament geschehen. Damit entfällt auch die Notwendigkeit, einen Vergleich zwischen dem "edelen Herzen" und der "anima nobilis" bei Bernhard im Sinne einer Opposition zu konstruieren. Das "edele Herz" im Tristan ist vielmehr Inbegriff des edelsten höfischen Menschentums, das sich durch die "schöne" Bejahung der Ausgespanntheit des menschlichen Seins zwischen "Freude" und "Schmerz" von der nur-freudigen und damit der letzten Spannung entbehrenden, äußerlich-

84) G.Weber: G.von Straßburg und die Krise... vgl. 1.Kap. Anm.27 und 3.Kap. Anm.13

85) G.Weber, ib. II, S.124

86) G.Weber, ib. I, S.39

schönen Existenz unterscheidet⁸⁷⁾. Damit löst sich Gottfried keineswegs aus der höfischen noch der christlichen Tradition, die, wie wir öfters betonten, *b e i d e* die Existenz des Menschen in der Welt unter eben dieser Spannung verstehen können und gerade im 12. Jahrhundert verstehen. Gottfrieds Leistung besteht in der Intensivierung dieser "existentiellen" Spannung innerhalb des höfischen Bereichs bis zu einem Grad, da der Konflikt mit den Normen des höfischen Menschentums als unvermeidlich erkannt wird und künstlerisch Gestalt gewinnt⁸⁸⁾. Wir schließen uns M. Bindschedler an in der Auffassung, daß der "Tristan" nicht von der übrigen Literatur der Zeit isoliert verstanden werden darf und vor allem im Zusammenhang mit der hohen Liebeslyrik verstanden werden muß⁸⁹⁾. Formulierungen, wie "bo cor", "fi(n) cor" sind bereits bei Bernart de Ventadorn häufig anzutreffen, sie finden sich als "fins cuers", "fin corage" bei Chrestien de Troyes wieder und sind vor allem in der französischen Liebeslyrik, z.B. beim Kastellan von Coucy, der in der späteren Überlieferung neben Tristan zu den vorbildlichen Liebenden gezählt wird, sehr verbreitet. In diesen Formulierungen sehen wir die Ausgangsbasis für den Gottfriedschen Begriff des "edelen herzen".

Die Dissertation von E.M. Fickel⁹⁰⁾ über die Bedeutung der Begriffe "sêle", "herze" und "lîp" in der frühmittelhochdeutschen und hochhöfischen Literatur berücksichtigt für den Herzbegriff die theologische Tradition nicht. Sie erkennt mittels ihrer Belege im Herzen die Gesamtheit des menschlichen Geistes⁹¹⁾, bleibt aber dennoch in der modernen

87) Tristan, v.58 ff.: ... ein ander werlt die meine ich,/ diu sament in eime herzen treit/ir süeze sur, ir liebes leit...

88) Vgl. Fr. Maurer: Leid. Studien zur Bedeutungs- und Problemgeschichte, besonders in den großen Epen der staufischen Zeit, Bern-München 1951, S.231, 235 ff.; Maria Bindschedler: Gottfried von Straßburg und die höfische Ethik. Halle 1955

89) Maria Bindschedler, ib.S.38 f.

90) Erika-Maria Fickel: Die Bedeutung von "sêle", "lîp" und "herze" in der frühmhd. Dichtung und in den Texten der mhd. Klassik, Phil.Diss.Tübingen, 1949

91) ib. S.253

Vorstellung befangen, daß das Herz etwas mit Gefühl⁹²⁾ und tieferem Bewußtsein zu tun haben müsse, ein "innerweltliches" Organ sei und im Gegensatz zur "sêle" stehe⁹³⁾. Damit ergeben sich keine neuen Aspekte für unsere Fragestellung aus dieser Arbeit.

Speziell für die deutsche Liebeslyrik stellt die Dissertation von F.Heimplätzer⁹⁴⁾ in systematischer Ordnung die stilistischen Verwendungsarten des Herzbegriffs zusammen, wobei der Akzent vor allem auf die Unterscheidung von "direkter" und "metaphorischer " Bedeutung gelegt wird. Außer der Metapher gibt es aber noch viele andere sprachliche Techniken zur Gestaltung der dichterischen Aussage, wie bereits Schittenhelm⁵⁷⁾ gezeigt hatte. Diese in der deutschen Liebeslyrik festzustellen wäre eine wichtige Aufgabe, besonders im Hinblick auf das Problem, inwieweit die einzelnen Dichter von der lateinischen Rhetorik der Schulen geprägt sind. Heimplätzers Absicht war es nicht, eine stilistische Interpretation des einzelnen Liedes mittels der Frage nach der poetischen Verwendung des Herzens zu geben. Er beschränkt sich auf die Feststellung seines Vorkommens und seiner inhaltlichen Bedeutung. Was diese anbetrifft, so kann Heimplätzer für sich das Verdienst in Anspruch nehmen, mit Hilfe allgemeiner Kenntnisse über die theologischen und naturwissenschaftlichen Quellen des mittelalterlichen Herzbegriffs, dessen hohe geistige Bedeutung für das Denken des 12. Jahrhunderts⁹⁵⁾ in den wichtigsten Umrissen erkannt zu haben.

Wir beenden hier unsere Untersuchung der Bedeutung des Herzens im Verständnis der christlichen Bildungstradition, welche zur hohen Dichtung in der Volkssprache im 12. Jahrhundert hingeführt hat. Wir haben mit ihr die Vorbedingung erfüllt, die an die Bestimmung der poetischen

92) ib. S.95

93) ib.S.8 und 93

94) F.Heimplätzer: Die Metaphorik des Herzens im Minnesang des 12. und 13.Jahrhunderts. Phil.Diss.Heidelberg 1953

95) ib.S.24

Valenz dieses Begriffs geknüpft war: die Bestimmung der inhaltlichen Bedeutung. Wir haben in ihm den Inbegriff der geistigen Persönlichkeit des Menschen in der Welt erkannt, bezeugt in der theologischen Tradition und nachweisbar in der volkssprachlichen Literatur, die von ihr geformt wurde.

Dieser Bedeutungsgehalt liegt auch dem Begriff des Herzens in der höfischen Liebeslyrik zugrunde, wie Heimplätzer für den deutschen Minnesang andeutend zeigen konnte, und zwar mit erstaunlicher Konstanz. Das "herze", "cor", "cuer" ist, wie wir glauben, zusammen mit seinen Bedeutungsderivaten "corage" und "muot" und den Personalpronomina, das vorzüglichste Mittel für den Dichter, eben durch seinen Einbau in die Textur des Liebeslieds den Bezug auf das geistige Zentrum der Persönlichkeit, sei es des dichtenden "Ich" selbst, sei es der angeredeten Dame, herzustellen. Inbegriff der geistigen Persönlichkeit zu sein, ist die poetische Valenz oder Energie des Herzbegriffs; Herstellung des "existentiellen" Bezugs der dichterischen Aussage auf sie ist seine poetische Funktion. Die Eigentümlichkeit dieses Persönlichkeitsbegriffs, dem unsere bisherigen Überlegungen galten, und die hohe Geistigkeit und Dynamik der Liebesspannung, die sie um die Wende zum 12.Jahrhundert neu ergreift, bedingen die dichterische Verwendungsweise. In diese Liebesspannung, die von den Dichtern stets neu gestaltet und auch abgewandelt wird, schalten sie als Konstante das Symbol der menschlichen geistigen Totalität ein. Erst durch die Eigentümlichkeiten dieses sich verändernden Spannungsfeldes wird der poetische Begriff des Herzens allmählich gewandelt. In dem von uns betrachteten Zeitraum sind wohl die Voraussetzungen für die weitere Entwicklung angelegt, die Wirkungen selbst aber noch nicht sichtbar⁹⁶⁾. Noch wird hier durch die Nennung des Herzens die Gesamtheit des menschlichen geistigen Seins aktiviert und für den Ablauf des Gedichts fruchtbar gemacht.

An der Art, wie diese Aktivierung sich vollzieht, wie der Dichter sie meistert, sollte man einige

96) Vgl. oben cap.1, S.18

der sprachkünstlerischen Formprinzipien der höfischen Dichtung erkennen können. Gerade an diesem für mittelalterliches Denken sehr starken Motiv muß sich das Können ausweisen. Es ist daher als methodisch sicherste Auskunft nach den theoretischen sprachtechnischen Grundlagen und, von ihnen ausgehend, nach dem Formprinzip des höfischen hohen Liebeslieds zu fragen, in deren Textur der Herzbegriff eingebaut wird. Die folgenden Kapitel stellen den Versuch dar, auf diese Frage eine Antwort und zur mittelalterlichen Liebeslyrik als Dichtung einen Zugang zu finden.

In der Rückbeziehung der Liebesdichtung auf die Persönlichkeit des sprechenden "Ich" schließt sich die neue höfische Lyrik in den Nationalsprachen des Mittelalters an die von der Antike her überlieferte und in der lateinischen Literatur lebendig gebliebene Tradition an, ebenso wie in der Aufnahme der durch die Schulen vermittelten spätantiken Techniken der künstlerischen Sprachbehandlung. Das Neue manifestiert sich in der Eigenart ihrer Gestaltung, die einen neuen Formwillen verrät, einen Willen zur strengen, sehr gespannten, die Aussage vielfältig brechenden Form von hoher Schönheit.

II. Die Stellung des Herzbegriffs im Wirkungsgefüge der höfischen Kanzone des 12. Jahrhunderts, dargestellt anhand von Interpretationen ausgewählter Lieder

5. Kapitel:

Das Herz in der Textur provenzalischer Kanzonen

Als eigentliches Anliegen unserer Untersuchung nannten wir im ersten Kapitel die Erkenntnis des "hochgespanntesten Formwillens der höfischen Sänger"¹⁾, wie er in der Textur des hohen höfischen Liebeslieds künstlerische Gestalt wird. Als methodischen Weg zu diesem Ziel wählten wir die Untersuchung der Verwendung eines bestimmten, in der Häufigkeit seines Auftretens doch inhaltlich konstanten Motivs, nämlich den Begriff des Herzens. Es erschien uns notwendig, seine inhaltliche Bedeutung außerhalb der höfischen Lyrik des 12. Jahrhunderts zu bestimmen in den Kapiteln zwei, drei und vier; aus dem Vergleich der Belege und den Zusammenstellungen von Schittenhelm und Heimplätzer ergab sich, daß wir als "Vorbegriff" auch den von uns ermittelten Bedeutungsgehalt von "cor" für die höfische Liebeslyrik ansetzen können. Wir sind somit für den weiteren Gang der Untersuchung der Notwendigkeit enthoben, noch einmal die Frage an die Lyrik zu stellen, in welcher inhaltlichen Bedeutung sie den Begriff des Herzens verwendet, denn wir wissen, daß er auch in ihr zunächst für die Gesamtheit der menschlichen geistigen Persönlichkeit in der Welt steht.

Wir gewinnen dadurch eine Möglichkeit, über den jeweiligen Einbau dieses Motivs in das Wirkungsgefüge eines höfischen Liebeslieds Einblick zu erhalten in die Organisation dieses Wirkungsgefüges selbst als Ausdruck des jeweiligen künstlerischen Wollens des Dichters. Weil, wie wir wissen, der Herzbegriff in seinem Bedeutungsumfang "an sich" während des 12. Jahrhunderts noch keinen auffallenden Schwankungen unterworfen ist, genügt die Frage

1) Vgl. oben S.10

nach der möglichen Begriffsveränderung "an sich" durch den Autor nicht, um aus ihr Aufschluß über die sich in der Textur manifestierende dichterische Eigenart und Leistung zu gewinnen. Wir müssen daher vorzugsweise einen zweiten Weg einschlagen, der über die "formale" Bestimmung der Komponenten, die das Spannungsgefüge der den Herzbegriff tragenden Textur aufbauen, zu deren Wirkung auf ihn führt. Dabei hat dieser Aufweis der bestimmenden Formkräfte, der in der interpretierenden Beschreibung der Textur erfolgt, bereits die Funktion, den allgemeinen Formwillen des Dichters einsichtig zu machen, der dann vermittels der Frage nach der Auswirkung dieser Textur auf den in ihr verwendeten Herzbegriff seine nähere Bestimmung erfährt.

Die Grundlage hierzu ist, wie ebenfalls schon im ersten Kapitel angedeutet, die Interpretation der einzelnen Kanzone als künstlerischer Einheit. Sie vollzieht sich in den oben genannten Stufen:

1. allgemeine Interpretation der Textur,
 2. Frage nach deren Wirkung auf den Herzbegriff, daraus
 3. Rückschluß im Vergleich zur ersten Stufe auf den Formwillen des Dichters und seine künstlerische Leistung.
- Die Interpretation der ersten Stufe geht nach formalen und inhaltlichen Kriterien vor, die nun zu bestimmen sind.

I n h a l t l i c h e Kriterien sind primär die Fragen nach der Bedeutung der in dem Lied ausgesagten Liebensspannung und ihres Bezuges sowohl zur Erkenntniskraft "intellectus" als zur Gesamtheit der geistigen Persönlichkeit "cor". Es ist die in den vorangegangenen Kapiteln häufig herangezogene Relation zwischen "cor" und "amor/voluntas" einerseits und zwischen "amor/voluntas" und "intellectus" anderseits, die uns den Begriff "cor" vom Aussage g e h a l t her erschließen. Aus ihrem Zusammenspiel glauben wir erkennen zu können, inwieweit sich gerade gegen das Ende des 12. Jahrhunderts Kräfte geltend machen, welche die universale Bedeutung des Herzbegriffs einzuschränken beginnen, nachdem es uns zugleich den Blick für

die hohe Intellektualität und Bewußtheit künstlerischer Formung, die sich in dieser höfischen Liebeslyrik kundtut, geöffnet hat. Diese inhaltlichen Kriterien sind in den voraufgehenden Kapiteln erarbeitet worden.

Die formalen Kriterien unserer Interpretation sind aus dem Bauprinzip des höfischen Liebeslieds abzuleiten. Unsere Überlegungen hierüber stellen wir bewußt vor die Interpretation der provenzalischen Kanzonen, da sie einerseits die ersten waren, in denen sich dieses Formprinzip manifestierte und an ihnen sich die hohe höfische französische Liebeslyrik entzündet hat, die ihrerseits den Funken an die deutsche im romanischen Stil weitergab; andererseits wir über sie die frühesten theoretischen Äußerungen, wie in der Volkssprache zu dichten sei, besitzen. Daneben hat gerade auch die Erforschung der provenzalischen Lyrik gezeigt, daß die volkssprachlichen Literaturen des Mittelalters keine ursprüngliche "Schöpfung" gewesen sind, wie die Romantiker und auch noch A. Jeanroy annahmen, sondern innerhalb der christlich-lateinischen Schultradition gesehen werden müssen. Den bahnbrechenden Forschungen von E. Faral folgen hier M. de Riquer und A. Viscardi²⁾. Damit erschließt sich uns als weitere Quelle die lateinische Rhetorikunterweisung der Schulen. Sie ist darauf zu untersuchen, ob sich in ihr Hinweise auf das Formprinzip der höfischen Lyrik finden. Unser Weg nimmt daher seinen Ausgang von der theoretischen Unterweisung und Reflexion über Dichtung, wie sie die Dichter selbst gekannt haben können und führt von hier zur Dichtung selbst.

Unsere Fragestellung unterscheidet sich damit von

2) M. de Riquer: *La lírica de los trovadores* (1. Kap. Anm. 12)
A. Viscardi: *Lett. d'oc e d'oïl* (1. Kap. Anm. 12)
Bereits 1928 hatte H. Brinkmann in seinem Buch "Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung" im Anschluß an Faral auf den Zusammenhang der vulgärsprachlichen Dichtung mit der lateinischen Schulrhetorik hingewiesen. 1934 folgte die Kritik Viscardis an Jeanroy (vgl. 1. Kap. Anm. 45), in der erstmals auf die Rückbeziehbarkeit des "trobar clus" auf den "ornatus difficilis" hingewiesen wurde. In seinem Buch "Letterature d'oc e d'oïl" ist dieser innere Zusammenhang bereits Grundlage der Darstellung.

der K.Vosslers³⁾ und L.Spitzers⁴⁾, deren Bemühen vor allem der Erkenntnis des sich in dem Werk aussprechenden "Ich" des Dichters gilt⁵⁾. L.Spitzer versucht sich dabei von modernen Kriterien zu lösen und in der Geistigkeit des 12.Jahrhunderts den Schlüssel für die Deutung der hohen Liebesdichtung zu finden. In dem von ihm entwickelten Begriff des dichterischen "Ich" erkennt er die Formkraft, welche alle Realien und Stilprozeduren auf eine Aufgabe hinzentriert: die dichterische Darstellung des Problems der Liebe⁶⁾. Es ergibt sich im Vergleich mit unseren vorangegangenen Überlegungen, daß dieses dichterische "Ich" inner-

3) K.Vossler: Der Minnesang des Bernart de Ventadorn (vgl. 1.Kap.Anm.12)

4) L.Spitzer: L'amour lointain de Jaufre Rudel (vgl.1.Kap. Anm.12)

5) L.Spitzer, a.a.O. p.24 und 38/39, sowie in Rom 77(1956), 111: (über D.Zorzi: "L'amor de lonh ..." vgl.unten A.6) Letztes Ziel deutenden Bemühens um das Dichtwerk "ist nicht dieses selbst, sondern die dichterische Persönlichkeit", das "Eindringen in die Seele des Dichters". So auch E.Staiger: Grundbegriffe der Poetik, 2.Aufl., Zürich 1951, S.260: "Sie (die Poetik) kündigt sich an als literaturwissenschaftlicher Beitrag zum Problem der allgemeinen Anthropologie, d.h., sie bemüht sich nachzuweisen, wie das Wesen des Menschen im Bereich des dichterischen Schaffens erscheint."

Vgl. hierzu die kritische Stellungnahme von W.Kayser: Das sprachliche Kunstwerk, 2.Aufl., Bern 1954, S.287, 289 u.282.

Ferner, ausgehend von der Schwierigkeit, in älterer Dichtung individuell-psychologische Aussagen zu erkennen: H.Friedrich in ZRPh 60(1940), S.437 f.: "... die Lyrik seit den Trobadors und bis Lorenzo de' Medici kongruiert nur in Ausnahmefällen mit biographischen Vorkommnissen, sie ist als Ganzes die Entfaltung einer generellen seelischen Gestalt, in der es feste, der mittelalterlichen Anthropologie selbstverständliche Situationstypen gibt, die nicht zeitlich, ja (...) nicht einmal sachlich mit einem Vorkommnis der äußeren und inneren Biographie zusammenfallen müssen, um Thema einer Dichtung zu werden..."

6) L.Spitzer: a.a.O. (oben Anm.4) p.38. Den dieser Dichtung zugrunde liegenden christlichen Liebesbegriff definiert Spitzer ib. S.1 als das "christliche apriori des 'Habens als hätte man nicht'. Er schließt auf ihn aus bestimmten, immer wiederkehrenden Wendungen im Werk des Dichters. Methodisch umgekehrt geht D.Zorzi vor: "L'amor de lonh di Jaufre Rudel" in Aevum 29 (1955) p.124-44, indem er von einer einzigen, auffallenden Formulierung seinen Ausgang nimmt, sie mit Gedanken aus der Schule von Chartres in Zusammenhang bringt und zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt (vgl. auch 1.Kap.Anm.46).

halb der Textur vor allem unter dem Begriff des Herzens genannt erscheint, und durch ihn der Bezug des Ausgesagten auf das dichtende "Ich" hergestellt wird. Dennoch können wir uns Spitzers weiteren methodischen Überlegungen nicht anschließen, da er das dichterische Kunstwerk nicht als Einheit interpretiert, sondern nach besonders auffallenden Einzelaussagen, von denen aus er auf die psychologische Struktur des Dichters zurückschließt, welche als Formprinzip der Dichtung gedacht wird. Die Gefahren moderner psychologischer Hineininterpretation sind für eine Lyrik, die, wie wir wissen, gerade nicht Kundgabe subjektiver geistiger Erfahrungen, sondern Kunst als "Technik" ist, besonders groß. Um dem nach zeitgenössischem Denken ihr zugrunde liegenden Formprinzip näher zu kommen, das Spitzer u.a. nicht erkannt haben⁷⁾, sind wir daher leider genötigt, die uns überlieferten und zugänglichen theoretischen Erörterungen über lateinische und provenzalische Sprachkunst daraufhin zu untersuchen, ob sich in ihnen Hinweise auf die eigentümliche Struktur eines höfischen Liebeslieds finden. Die eigentliche Untersuchung ist als Exkurs dieser Arbeit beigelegt⁸⁾, wir fassen hier die Ergebnisse zusammen.

7) H.Brinkmann: Wesen und Form (1.Kap. Anm.8) erkennt richtig den scheinbar losen Zusammenhalt der Aussageführung in der Lyrik, S.93: "Es ist bekannt, daß die Lyrik kein Auseinander, keine seelische Entwicklung kennt. Strophe tritt locker neben Strophe, oft durch formale Mittel gebunden. "Doch der negativen Bestimmung folgt keine positive. Dennoch sind wir hier der Lösung näher als noch zuletzt bei L.Spitzer: Jaufré Rudel (vgl. oben Anm.4) S.48, Anm.16: "Jaufré Rudel est, dans l'art d'exposer ses sentiments 'dans le temps' un des rares pré-décesseurs de Dante. La plupart de ses confrères provençaux connaissent cette sorte de piétinement sur place, qui donne à leurs poésies pleines de redites et de 'rebrousse-chemins' à nos yeux du moins, un aspect statique et ennuyeux. Tout développement d'une émotion (....) manque, et il y manque même le fil logique d'un traité, auquel ces poésies sont souvent apparentées..." (Unterstreichungen von uns).

8) Vgl. unten S.270 ff.

Die Anmerkungen dieses Exkurses werden als Kap.5 Anm.10 bis Anm.52 gezählt.

1. Die provenzalischen Rhetorikunterweisungen sind ursprünglich als Ergänzungen der lateinischen für die rhetorischen Bedürfnisse der neuen volkssprachlichen Dichtung zu verstehen.
2. Beiden gemeinsam ist als grundlegende Einheit jedes dichterischen Kunstwerks die sprachlich ausgefeilte Formulierung. Die Rhetorikunterweisungen stellen die Techniken bereit, die der Dichter nach seinem Formwillen verwenden kann.
3. Als Prinzip zur Erfüllung größerer Formen findet sich die Forderung nach innerer logischer Schlüssigkeit und Glätte der gedanklichen Argumentation. Dies Moment erlaubt Rückschlüsse auf das Verhältnis eines älteren Dichtstils zu diesem neuen, dessen theoretische Begründung von den Schulen Nordfrankreichs ausgeht und sich allmählich auch in der volkssprachlichen Liebeslyrik durchsetzt. Das eigentliche Bauprinzip des höfischen Liebeslieds läßt aber sich aus der lateinischen Rhetoriktradition nicht herleiten. Wir gewinnen es
4. über den Hinweis Dantes in seiner Schrift "De vulgari eloquentia" auf die strophische Bauweise der höfischen Lyrik aus der Interpretation des Musiktraktats des Pariser Lehrers Johannes de Grocheo. Die Bauweise einer höfischen Kanzone ist von ihrem musikalischen Bau als Repetitionsform der in sich gegliederten Strophen zu verstehen. Sie kann daher in ihrer Aussageführung nur bedingt logisch linear fortschreiten, da die musikalische Repetition auch zu gedanklichen Parallel-, Rück- und Umschaltungen veranlaßt. Innerhalb der Kanzonenstrophe können die gleich gebauten Stollen zueinander in das Verhältnis der Parallelität oder der spiralig fortschreitenden Aufgipfelung treten, und zugleich in ihrer Aussageführung mit den entsprechenden Partien vorangegangener oder noch folgender Strophen korrespondieren. Der Abgesang kann in eigener Untergliederung sich entsprechend verhalten, muß sich aber von der Aussageführung des Aufgesangs unterscheiden. Gebunden wird dies auseinanderstrebende Gebilde durch die Forderung der musikalischen und aussagetechnischen Repetitionen, Pa-

rallelschaltungen und anklingenden leichten Wiederholungen⁹⁾. Dies sind die formalen Kriterien, nach welchen wir die Interpretation der Kanzonen durchführen. Gelegentlich haben wir, wenn die Verwendung des Herzbegriffs in dieser Komposition es als nützlich erweist, auch andere Strophenformen, z.B. den durchkomponierten "vers" oder die an anderen Partien repetierenden Lai-ausschnitte, herangezogen. Da aber die Kanzonenstrophe die verbreitetste Form der hohen höfischen Libeslyrik darstellt, konzentriert sich unsere Untersuchung auf sie und das Verhältnis zwischen ihrem Spannungsgefüge und dem eingeschalteten Begriff des Herzens.

So gesehen vor dem Hintergrund der lateinischen Schultradition und der neuen musikalischen Form erscheint die höfische Lyrik als eine Synthese zwischen Möglichkeiten der sprachlichen Formulierung, welche die Rhetorik darbot, und dem neuen Formprinzip, das wir in der Theorie aus der Musiklehre gewinnen konnten. Dieses zwingt dabei die sprachlichen Techniken in seinen Dienst, wobei die tradierte hohe Wertschätzung der einzelnen ausgeprägten Formulierung und ihr gelegentlicher Selbstzweck durchaus gewahrt

-
- 9) Die Wortresponsion, von der Rhetorik als Adnominatio vermittelt, bietet ein wichtiges Hilfsmittel zur Verknüpfung der einzelnen Strophenpartien und der Strophen untereinander zum Lied. Darüber hinaus ist sie, wie die Untersuchungen zeigten von (H.Schneider: Eine mhd.Liedersammlung als Kunstwerk, Beiträge 47 (1923), 225 ff. und E.H.Kohnle: Studien zu den Ordnungsgrundsätzen mhd. Liederhandschriften -Tübinger germ.Arbeiten, 20 -, Stuttgart-Berlin (1934)), neben Beziehungen, welche durch den Inhalt oder die literarische Gattung hergestellt werden, ein wichtiges Aufbauprinzip für den Sammler einer Handschrift. Dennoch darf nicht außer acht gelassen werden, daß die Wortresponsion nicht unbedingt die Funktion hat, eine logische Glättung der Aussageführung zu vermitteln, wie Karl von Kraus in seinen Arbeiten zur deutschen Liebeslyrik wohl gelegentlich zu einseitig geglaubt und danach Umstellungen innerhalb eines Lieds vorgenommen hat. Nach ähnlichen Grundsätzen wie die deutschen sind auch die verschiedenen Typen der provenzalischen und französischen Liederhandschriften angelegt; vgl.: E.Schwan: Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Berlin 1886; E.Gröber: Die Liedersammlungen der Troubadours, Roman. Studien II, S.337 ff.

werden. Es entstehen dabei die neuen Aussagestile des "trobar leu", "trobar ric" und "trobar sotil", wobei wir von dem "trobar clus" Marcabrus und seiner unmittelbaren Schule für unsere Zwecke absehen können, da diesen Dichtern die Pflege der hohen höfischen Liebeslyrik nicht das wichtigste Anliegen ihrer Sprachkunst war. Ebenfalls scheiden wir die Frage nach der möglichen Manifestation dieser Sprachstile in der epischen Darstellung aus und beschränken uns auf das Problem, wie der einzelne Dichter diese Möglichkeiten handhabt und aus dem Zusammenspiel zwischen der sprachlichen Technik und den genannten Formprinzipien der höfischen Liebeslyrik jenes dichterische Wirkungsgefüge der Textur aufbaut, in das er den Herzbegriff als die hauptsächliche künstlerische Repräsentation des dichtenden "Ich" und seines Bezuges zur höfischen Liebesspannung einführt.

Die Interpretation des einzelnen Liedes ist als beschreibender Nachvollzug der dichterischen Aussageführung gedacht. Dabei legt sie besonderen Wert auf den praktischen Aufweis der von uns in der Theorie namhaft gemachten Formprinzipien als Responsions- und Schaltungstechniken. Sie folgt in dem Maße, wie sie es für fruchtbar hält, dieser Aussageführung, wobei dem Begriff der höfischen Liebe, wie er in dem jeweiligen Fall gefaßt ist, besondere Beachtung gewidmet ist, weil sich mit ihm, ebenso wie in der theologischen Tradition, der Begriff des Herzens verbindet. Erst zuletzt wird die Frage nach diesem selbst innerhalb des dichterischen Spannungsgefüges gestellt, und zwar in der Formulierung: "welche Bedeutung hat diese Textur für den in ihr genannten Begriff des Herzens?" Aus ihrer Beantwortung in Verbindung mit dem Ergebnis der Texturanalyse ergibt sich der Hinweis auf den Formwillen des Dichters, der in dem vorliegenden Lied Gestalt gewinnt.

Die Texte, die den Interpretationen zugrunde liegen, folgen der jeweiligen kritischen Ausgabe, insofern nicht zwingende Gründe gegen sie sprechen und andere Lesarten

angenommen werden müssen. Es werden grundsätzlich nur Lieder gewählt, welche vom Herausgeber als "echt" angesehen werden.

Was die Reihenfolge der Strophen in einem Lied anbelangt, so schließen wir uns bei den romanischen Texten, die fast immer auf einer reichen handschriftlichen Überlieferung ruhen, an die vom Herausgeber ermittelte beste Lesart an; bei den deutschen, deren Überlieferungsbasis sehr schmal ist, halten wir uns aus bereits genannten Gründen⁹⁾ im Zweifelsfall an die Lesung der Handschriften gegen die Ausgabe von C. von Kraus, wenn nicht eindeutige Gründe für seine Umstellung sprechen.

Zur Interpretation wird, soweit überliefert und uns zugänglich, die Melodie des Liedes als Kriterium für die Aufgliederung der Strophe herangezogen. Eine weitere Untersuchung in dieser Richtung, die mit den Methoden der Musikforschung besser als wir vertraut ist, müßte hier noch weitere Einblicke in die Wechselwirkung zwischen Melodie- und Aussageführung der mittelalterlichen höfischen Lyrik erschließen.

Den romanischen Texten wird als Lesehilfe eine deutsche Prosaübersetzung beigegeben, die sich ohne "poetische" Glättung bemüht, so genau wie möglich den syntaktischen Bau wiederzugeben. Schwieriger ist die Übersetzung der Begriffe. Wir bemühen uns auch hier um eine, die Intellektualität ihrer Aussagegehalte wahrende, Übertragung¹⁰⁾.

Die künstlerische Sicherheit und Ausdrucksgewandtheit des frühesten unter den höfischen Dichtern, den uns die Überlieferung bewahrt, Wilhelms des Grafen von Poitou und Herzogs von Aquitanien⁵³⁾, hat zuletzt noch einmal Riquer gerühmt⁵⁴⁾.

10) Die Anmerkungen Nr.10-52 beziehen sich auf den Exkurs zu diesem Kapitel, unten S.270 ff.

53) ed.A.Jeanroy: Les chansons de Guillaume IX duc d'Aquitaine (1071-1127) (CFMA 9) 2^e ed.Paris 1927

54) M.de Riquer: La lírica (1.Kap. Anm.12), p.3: "... un importantísimo aspecto de la producción de Guilhem: o sea su admirable perfección técnica y expresiva. Es sorprendente no hallar ni la más pequeña sombra de vacilación ni de deficiencias primerizas en la obra del primer trovador."

Elf Lieder sind uns von ihm erhalten, die sich nach inhaltlichen Gesichtspunkten in drei Gruppen gliedern lassen. Als sein letztes Lied gilt die in sehr schlichter Sprache gehaltene, aus achtsilbigen Vierzeilern bestehende Absage an die Welt⁵⁵⁾. Thematisch und formal ganz verschieden bieten sich die "companho-Lieder" dar⁵⁶⁾, und zwischen diese beiden Gruppen werden sowohl sachlich als auch zeitlich⁵⁷⁾ die Kompositionen einer hohen, die Züge der höfischen Frauenverehrung tragenden Liebe eingeordnet.

Die Grenze zwischen den übermütig-wilden "companho-Liedern" und den Werbungen um eine hohe Liebe läßt sich jedoch aus Gründen der Textur nicht so scharf ziehen, wie es die jeweiligen Aussagen nahelegen. Die Ablösung der Formelemente und die Weiterbildung der Techniken erfolgen nicht mit der Plötzlichkeit einer "Konversion", sondern im stetig fortschreitenden künstlerischen Reifeprozess. Als Beispiel eines dieser "companho-Lieder" diene das bei Jeanroy als erstes abgedruckte "Companho faray un vers (tot) covinen". Die Strophenform hat es mit den zur gleichen Gruppe gehörigen Nr.II und III gemeinsam:

(7+4 a) - (7+4 a) - (7+7a),

einer Form, die der paraliturgischen Melodik noch sehr nahesteht⁵⁸⁾ und die später in dieser gedrunghenen Kürze nicht mehr verwendet wird. Sowohl die mehrmalige Verwendung des gleichen Maßes wie dessen Struktur selbst sprechen für das Alter dieser Lieder. Sie verlangt in der Kombination ihrer zwei parallel aufsteigenden und einer von ihnen durch die Intensität der Aussage abgesetzten Aussageeinheiten die Konzentrierung der sprachlichen Kunstmittel auf die Verwirklichung dieses Spannungsgefüges. Es wird

55) Jeanroy Nr.XI: Pos de chantar m'es pres talenz.

56) Jeanroy Nr.I bis VI einschließlich. Zu diesen Liedern vgl. Viscardi: Lett.d'oc e d'oil, p.120 f.: "... che sono di contenuto e d'intonazione giullareschi e riflettono quella spiritualità beffarda e gioconda che a fermato l'attenzione dei vecchi cronisti ..."

57) Jeanroy Nr.VII,VIII,IX,X. Vgl.Bezzola: Guillaume IX (1.Kap. Anm.44)

58) Vgl. J.Chailley: Les premiers troubadours et les versus de l'École d'Aquitaine. Rom.76, (1955), p.212 ss.

Guilhem IX. Jeanroy Nr. I.

- I. Companho, faray un vers (tot) covinen:
Et aura'i mais de foudatz no'y a de sen,
Et er totz mesclatz d'amor e de joy e de joven.
- II. E tenguatx lo per vilan qui no l'enten
O dins son cor voluntiers (qui) non l'apren;
Greu partir si fa d'amor qui la trob'a son talen.
- III. Dos cavalhs ai a ma selha ben e gen;
Bon son e adreg per armas e valen;
Mas no'ls puesc amdos tener que l'us l'autre non cossen.
-
- VIII. Cavallier, datz mi cosselh d'un pessamen;
Ainc mais no fuy issarratz de cauzimen:
Ges non sai ab qual mi tengua, de N'Agnes o de N'Arsen.
- IX. De Gimel ai lo castel e'l mandamen,
E per Niol fauc ergueill a tota gen,
C'ambedui me son jurat e plevit per sagramen.

I. Freunde, ich werde ein (ganz)passendes Lied machen, und in ihm wird mehr Verrücktheit sein als Verstand, und es wird ganz durchmischt sein mit Liebe, Freude und Jugend.

II. Und haltet den für unhöfisch, der es nicht versteht, oder es in seinem Herzen nicht gerne lernt; schwer wird sich der von Liebe trennen, der es nach seinem Wunsch findet.

III. Zwei Pferde habe ich für meinen Sattel, gut und schön. Gut sind sie und geschickt im Kampf und tapfer; aber nebeneinander kann ich sie nicht halten, da eines mit dem andern sich nicht verträgt.

.....

VIII. Ritter, gebt mir Rat zu einer Überlegung; nie war ich mehr verschlossen in meiner Einsicht: keineswegs weiß ich, an welche ich mich halten soll: an Frau Agnes oder Frau Arsen.

IX. Von Gimel habe ich Schloß und Befehlsgewalt (über ihn), und durch Niol wird mein Ansehen vor aller Welt erhöht; denn beide sind mir durch Eid verschworen und verpflichtet.

inhaltlich getragen von der "epischen" Erzählung und den Leitbegriffen "foudatz-sen", "amor", "joi" und "joven". Damit ist nicht e i n e einzige Definition der Aussage-spannung gegeben, wie "amor" in der späteren höfischen Liebesdichtung, sondern mehrere Begriffe treten fächer-artig nebeneinander. Zu ihnen gehört in der zweiten Strophe "cor" als Ausdruck des geistigen Innern, in das der Hörer dies Lied aufnehmen soll, um es selbständig reproduzieren zu können, und das eingespannt ist in den sich steigernden Parallelbau der ersten und zweiten Zeile. Es trägt selbst zu dieser Steigerung bei durch eben seine Nennung, ohne jedoch in eine innere Beziehung zu dem eigentlichen Aussagegehalt zu treten.

Ob das Lied Nr.IV (Farai un vers de dreit nien), das früheste Beispiel eines "devinalh", eines Rätsellieds⁵⁹⁾, bereits vor dem Hintergrund einer in ihrer Thematik voll ausgebildeten höfischen Liebeslyrik steht, hängt davon ab, ob man die "Unsinnigkeit" seiner Aussagen als Scherz oder Ernst auffaßt. Denn sie werden, kaum genannt, negierend oder durch die Entgegenstellung eines Gegensatzes wieder aufgehoben. Die Schwierigkeit für den Dichter besteht nun darin, die Paradoxien so in der Schwebe zu halten, daß weder die positive noch die negative Komponente übermächtig wird. Um diese Wirkung erzielen zu können, muß die Verbindlichkeit der aufgehobenen oder der aufhebenden Aussagen vorausgesetzt werden. Eine eindeutige Lösung ist für dies Lied Nr.IV nicht zu gewinnen. L.Spitzer versteht es als ernsthafte Darstellung des Traumcharakters der christlich-höfischen Liebe und vergleicht es mit dem Ausdruck der Fernliebe bei Jaufre Rudel⁶⁰⁾. Im Vergleich mit den "companho-Liedern" sind wir geneigt, dies Lied vielmehr als eine brillante Persiflage auf eben dies Thema

59) Beispiele von Giraut de Bornelh u.a. bei Appel: Prov. Chrest. Nr.39-42. Eine ungefähre Nachbildung dieser Technik ist das Lied "Mir ist alle zit als ich vliegende var" (La 113,1) des Bernger von Horheim in der deutschen Lyrik. Doch erfolgt hier die Aufhebung der Aussagen erst jeweils am Schluß der Strophe.

60) L.Spitzer: L'amour lointain de Jaufre Rudel (vgl. 1.Kap. Anm.12), p.25 ss.

der hohen höfischen Liebeswerbung zu deuten, da auch die Kompositionsmittel noch mit dieser früheren Gruppe enger verbunden sind als mit der späteren der eigentlichen Werbungslieder, deren Thematik es jedoch kennt. Auch hier eine sehr ähnlich scharfe und ungedämpfte Textur. Nirgends fällt der Dichter durch eine direkte Begründung oder einen deutenden Hinweis aus der paradoxen Aussageführung heraus. Den Sinnzusammenhang zwischen seinem "verrückten" Gebaren, dem "dol corau" und dem "amigu'ai ieu, no sai qui s'es" stellt der Hörer selbst her durch den Kontakt, in den die Aussagen durch den musikalischen Ablauf zueinander treten. Die Gliederung des gesamten Liedes kommt dabei dem Verständnis zu Hilfe: I. und VIII. Strophe treten als Aussagen über den "vers" zusammen, es bleiben die Strophen II, III, IV für die Symptome der Liebeskrankheit "an sich", die Strophen V, VI, VII nennen die Dame und das "verrückte" Verhalten des Dichters ihr gegenüber. Diese Sinnerschließung allein aus der reinen Kontaktverknüpfung durch den Strophenablauf wird in der späteren Lyrik nicht mehr verlangt. Sie bleibt indessen ein wichtiges Kompositionsmittel, das vor allem auf die Bindung der entsprechenden Strophenpartien verwendet wird, was an unserem Beispiel noch nicht eindeutig nachzuweisen ist; neben und oft auch über sie tritt die logische Verknüpfung durch Begründung und zeitliche Stufung, erstmals vom Dichter selbst in Lied Nr. IX ausprobiert.

Als Beispiel einer derartigen reinen Kontaktverknüpfung wählen wir den Zusammenhang zwischen Strophe III und IV. "Per pauc no m'es lo cor partiz/D'un dol corau", dies nimmt der Schlußlauf natürlich ebenso kräftig fort. An den Schmerz und das durch ihn beinah zerspringende Herz knüpft aber die Aussage des Krankseins, sogar des "crey murir" folgerichtig an, wenn das Herz hier tatsächlich die Bedeutung des Lebenszentrums hat. Wir können erschließen, daß es das wichtigste innere Organ ist, das von der Liebeskrankheit befallen ist, deren Symptome man bei Ovid nachlesen kann und in dem um 1160 entstandenen "Roman d'Enéas". Verglichen mit dem Lied Nr. I ist eine folgenreiche Veränderung festzuhalten: das Herz ist noch

formal ein steigerndes Aussageelement, inhaltlich jedoch ist es insofern in den Liebesbezug und damit in die eigentliche Thematik des Liedes eingeschlossen, als es der Ort des Schmerzes ist, den die (Liebes-)Krankheit zufügt.

Die Konsequenz für die Bedeutung des Herzbegriffs in dieser scherzhaft übersteigerten und aus der Grellheit der Vergleiche und Antithesen ihre Wirkung ziehenden Textur ist eine gerade dies Schmerzhaftes der psychologischen Aussage zur Geltung bringende Unmittelbarkeit, die dem Dichter als tragendes Element zu der wichtigen Kontaktverknüpfung zwischen der III. und IV.Strophe zustatten kommt, sowie der bereits genannte Anschluß an die Liebesspannung, hier noch vollzogen in der Erfahrung des Schmerzes.

Die künstlerische Leistung des Dichters sehen wir eben in diesem Vollzug des Anschlusses, wobei er sich der poetischen Tragkraft des Herzbegriffs vor allem als des innersten Lebenszentrums der geistigen Persönlichkeit voll bewußt war, so daß er einerseits mit ihr die erwähnte Kontaktverknüpfung herstellen konnte, andererseits die sehr grobe Negation brauchte, um die Wirkung seiner Nennung in diesem Zusammenhang wieder aufzuheben.

Die positive Hochspannung des "Herzens" in der erwünschten Aussicht auf die Erfüllung der höfischen Werbung durch die Dame bringt das Lied Nr.IX (Mout jauzens me prenc en amar), das zugleich auch ein Beispiel der neuen Stufe eines höfisch gebändigten Dichtens ist, in dem sich aber immer noch die Spuren des älteren Stils finden. Es ist die Gestaltung des Freudenthemas, das insofern im Vergleich zu den "companho-Liedern" hohe Anforderungen an das Können des Dichters stellt, als keine konkreten Ereignisse genannt und die freudige Hochspannung aus der Möglichkeit ihres Eintretens gewonnen werden muß.

Die Strophe ist isometrisch gebaut, besteht aus achtsilbigen Zeilen, die zu Aussagepaaren zusammentreten in der Reimstellung ab ba ab. Die Abtrennung des Schluß-

Guilhem IX. Jeanroy Nr. IX.

- I Mout jauzens me prenc en amar
Un joi don plus mi vuelh aizir,
E pus en joy vuelh revertir,
Ben dei, si puese, al mielhs anar.
Quar mielhs onra'm, estiers cujar,
Qu'om puesa vezer ni auzir.
- II Ieu, so sabetz, no'm dey gabar
Ni de grans laus no'm say formir,
Mas si anc nulhs joys poc florir,
Aquest deu sobre totz granar
E part los autres esmerar,
Si eum sol brus jorns esclarzir.
- III Anc mais no poc hom faissonar
Co's, en voler ni en dezir
Ni en pensar ni en cossir,
Aitals joys no pot par trobar.
E qui be'l volria lauзар
D'un an no y poiri'avenir.
- IV Tutz joys li deu humiliar,
E tota ricors obezir
Midons, per son belh aculhir
E per son belh plazent esguar.
E deu hom mais cent ans durar
Qui'l joy de s'amor pot sazir.

I. In großer Freude beginne ich zu lieben eine Freude, deren Besitz ich mehr erringen will; und da ich mich in die Freude zurückwenden will, muß ich wohl, wenn ich könnte, zum Besten gelangen. Denn das Beste ehrt mich, wahrhaftig, das niemand sehen oder hören kann.

II. Ich, wie ihr wißt, pflege mich nicht zu rühmen noch weiß ich großes Lob mir zu spenden; doch wenn je eine Freude zu blühen vermochte, so muß diese über alle (hinweg) Frucht tragen und über die anderen erstrahlen, wie ein dunkler Tag pflegt hell zu werden.

III. Niemand kann sich vorstellen, wie sie ist, weder durch Wollen und Wünschen, noch durch Denken und Überlegen: eine solche Freude kann nichts Gleiches finden. Und der sie richtig preisen wollte, könnte in einem Jahr nicht dazu gelangen.

IV. Alle Freude muß vor ihr niedersinken, und alle Macht gehorchen meiner Herrin, für ihr schönes Benehmen und ihren schönen, angenehmen Blick. Und ein Mensch muß mehr als hundert Jahre leben, der die Freude ihrer Liebe ergreifen kann.

- V Per son joy pot malautz sanar,
E per sa ira sas morir
E savis hom enfolezir
E belhs hom sa beutat mudar
E'l plus cortes vilanejar
E totz vilas encortezir.
- VI Pus hom gensor no'n pot trobar
Ni huelhs vezer ni boca dir,
A mos ops la vuelh retenir,
Per lo cor dedins refrescar
E per la carn renovellar,
Que no puesca envellezir.
- VII Si'm vol midons s'amor donar,
Pres suy del penr'e del grazir
E del celar e del blandir
E de sos plazers dir e far
E de sos pretz tener en car
E de son laus enavantir.
- VIII Ren per autrui non l'aus mandar,
Tal paor ay qu'ades s'azir,
Ni ieu mezeys, tan tem falhir,
No l'aus m'amor fort assemblar.
Mas elha'm deu mo mielhs triar,
Pus sap qu'ab lieys ai a guerir.

V. Durch ihre Freude kann sie Kranke heilen und durch ihren Zorn Gesunde töten und Weise zu Narren machen und die Schönheit eines schönen Menschen verkehren und den vollendetsten Ritter zum Bauern machen und alle Bauern zu Rittern.

VI. Da ein Mann eine edlere nicht finden kann, noch Augen sie schauen noch ein Mund zu nennen, so will ich sie zu meinem Leben mir erhalten, um das Herz innen zu verjüngen und das Fleisch zu erneuern, damit ich nicht altern kann.

VII. Wenn meine Herrin mir ihre Liebe schenken will, so bin ich bereit, sie entgegenzunehmen und ihr zu danken und es zu verbergen und sie zu ehren und ihr Angenehmes zu sagen und zu tun und ihren Wert teuer zu halten und ihren Preis zu erhöhen.

VIII. Durch andere wage ich nicht, ihr Botschaft zu schicken, solche Furcht habe ich, sie zu erzürnen; noch durch mich selbst, so sehr fürchte ich, falsch zu handeln; noch wage ich, meine Liebe deutlich zu zeigen. Aber sie soll mein Bestes wirken, da sie weiß, daß ich durch sie geheilt werden muß.

laufs ist aus dem Lied Nr.I bereits bekannt, neu ist die konsequente Untergliederung des ersten Strophenteils, wenn man von den dreizeiligen Strophen der Lieder I bis III absieht. Aus der Kreuzung der Reime im ersten Strophenteil - ab ba - kann mit einiger Wahrscheinlichkeit geschlossen werden, daß die Strophe durchkomponiert und die erste Distinktion nicht repetiert wurde, es sich also noch nicht um eine Kanzonenstrophe handelt. Da die Melodie nicht überliefert ist, müssen wir uns mit dieser Vermutung begnügen.

Die Aussagen der ersten Strophe kommen einer Spirale gleich, in die sich der Dichter bewußt einschaltet: ab_1 : freudig beginnt er eine Freude zu lieben, "don plus mi vuelh aizir". - ba_2 -: setzt diesen Entschluß bereits als gegeben voraus, besteigt also die nächste Stufe und folgert, "da ich in die Freude zurückkehren will", so ergibt sich daraus, daß "ich zum besten gelange", mit der charakteristischen, die unmittelbare Gewißheit abbremsenden Einschränkung "si puese" = wenn es möglich ist. Der Leitbegriff ist "joy", wiederholt und zu "jauzens" abgewandelt. Es ist die Technik der "Adnominatio"⁶¹⁾, durch sie, verbunden mit der beabsichtigten Steigerung "don plus mi vuelh aizir", dem kausalen Anschluß "pus" und dem Verb "revertir" wird die Wirkung der Einschaltung in die aufsteigende Spirale erreicht. Diese Aufgipfelungstechnik beherrscht das ganze Lied; wir gebrauchen den Vergleich mit der Spirale deshalb, weil der Dichter sehr geschickt die lineare Steigerung vermeidet, vielmehr seine Aussagen zunächst auf die allgemeine Bedeutung von "joy" bezieht, ehe er die spezielle aktiviert. Spätere Gestaltungen dieses Freudenthemas verwenden zur Umschaltung weniger die Doppeldeutigkeit eines Begriffs, biegen dafür meist deutlicher in ein Gegen thema aus, wie z.B. das der Merker.

- ab_3 -: das "al mielhs anar" wird variiert und begründend aufgenommen; denn von einem "etwas" oder "jemand" wird der Dichter geehrt, den oder das man weder sehen noch hören kann. Der kausale Anschluß führt logisch nicht weiter, sondern greift, wieder auf der nächsthöheren Stufe,

61) Arbusow, Colores rhetorici, Göttingen 1948, S.41, Nr.8.

auf das Vorhergesagte als Folge, nicht als direkte Voraussetzung, rückwärts; kehrt damit sowohl zur Ausgangsposition zurück, als er auch ebenso durch die Schlußzeile den Übergang zur zweiten Strophe ermöglicht. Wir sehen hier erstmals, allerdings logisch stark überfordert, die später sehr häufig zu beobachtende Doppelfunktion des Abgesangs: Bindung zurück zum Beginn der Strophe und vorwärts zur nächsten.

-II ab₁ - wendet sich an die Hörer und bringt den Ausdruck der Bescheidenheit des Dichters⁶²⁾, damit gewinnt er den wirkungsvollen Hintergrund für -ba₂-: den Preis dieser seiner "joy". Die Technik der Überbietung⁶³⁾ wird geschickt gehandhabt: wenn je eine Freude "blühen" konnte, so soll diese vor allen "Frucht tragen" und - die Grenze zu -ab₃- wird bewußt überspielt - über die anderen leuchten ebenso wie ein dunkler Tag aufstrahlt. Das Plötzliche, Überwältigende dieser Aufhellung, das der Vergleich ausdrücken soll, entspricht der ekstatischen Darstellung dieser "joy", die jedes allmähliche und "sanfte" Erstrahlen abtöten würde.

Die dritte Strophe führt im Aufgesang die panegyrischen Aussagen als "Unvorstellbarkeit" fort und gipfelt in der Feststellung -ab₃-, daß, um sie angemessen zu preisen, ein Jahr nicht genügen würde. Der Abgesang von IV knüpft mit weiterer Steigerung an sie an: mehr als hundert Jahre würden nicht ausreichen, um die Freude ihrer Liebe zu erfahren. Vorher ist im Aufgesang -IVab₁- die alles bisherige überbietende Wendung vollzogen worden: alle Freude, offensichtlich auch die bisher über alles Denkbare gestellte, hat sich vor der Dame zu neigen. Damit ist die höchste Stufe erreicht. Der Dichter hält sie noch die nächsten beiden Strophen sprachlich durch, erst die Schlußstrophen in der preisenden Werbung und ergebene Bitte um Erhörung sind im Ausdruck schlichter und kehren als Hoffnung zur ersten Strophe zurück. Die Spannung löst sich aus dem jetzt in sich gerundet schwingenden Lied als Bitte an die verherrlichte Dame. Vorher jedoch bedarf es einer

62) Arbusow, a.a.O. S.104 ff.

63) Arbusow, a.a.O. S. 89, Nr.13a

virtuosen Sprachbeherrschung, um die aufsteigende Spirale der Aussageführung vor der direkten Werbung nicht absinken zu lassen, vielmehr diese Werbung gerade als höchste Notwendigkeit für den Dichter einsichtig zu machen. Die V.Strophe nennt, in Begriffsantithesen ausgespielt, die allgemeine, Tod und Leben spendende Gewalt der Dame, ihrer Liebe oder ihres Zorns. Die VI.Strophe faßt begründend zusammen -ab₁-: da man eine edlere Dame nicht finden kann, weder sehen noch sie nennen - damit wird Bezug genommen auf -Iab₃-, so will der Dichter sie für sich behalten -ba₂- "per lo cor dedins refrescar,/e per la carn renovellar,/ que no puesca envellezir". Wie in der II.Strophe wird voll Erregung die Grenze zum Schlußlauf überspielt, der in der letzten Zeile seinen Höhepunkt findet. Die Tod und Leben spendende Macht der Dame soll dem Dichter ewige Jugend gewähren, indem sie Fleisch und Herz erneuert, eine Anspielung auf biblische Termini - hier wohl bewußt auf die sinnhaft wahrnehmbare innerweltliche Sphäre bezogen. War das Herz vorher schon in Lied Nr.IV negativ als Ort des Schmerzes in den Liebesbezug eingeschaltet worden, so ist hier eine positive Aussage über die lebenspendende Gewalt der Liebe für Herz und Leib, die von der Dame ausgeht, gewagt, die in dieser sinnlich-ekstatischen Schärfe in einer maßvolleren höfischen Dichtung, die sich auch der theologischen Konsequenzen ihrer Aussagen stärker bewußt war, nicht mehr denkbar ist.

Die Grellheit der unmittelbaren Aussage im Stil der "companho-Lieder" ist hier durch die höfische Abblendung hindurch noch erkennbar. Neu eingeführt ist die logische Verknüpfung und die bewußte Rückbeziehung einzelner Strophenpartien durch Aussageanalogie, -steigerung oder Wortanknüpfung aufeinander. Das Prinzip der korrespondierenden Partien, das für die höfische hohe Liebeslyrik in der Form der Kanzone kennzeichnend ist, wird hier somit bereits angewandt. Dagegen fehlt noch die ausgeprägte Umschaltungstechnik in der Aussageführung. Dafür schreitet sie, gleichsam als Umbildung der früheren "epischen" Komposition, gerne spiralig aufgipfelnd fort.

Das Herz, neben "carn" als die innere, geistige Seinsweise des Menschen genannt, wird an dem Höhepunkt der Aussageführung in diese Textur eingeschaltet, da der Dichter die gewünschte Wirkung der höfisch geliebten Dame auf sein eigenes "Ich" ausspricht. Es ist damit neben "carn" die Repräsentation des dichterischen "Ich", welche die Strahlungskraft der umworbenen Dame, deren Preis soeben in äußerster sprachlicher Steigerung Gestalt gewann, empfangen soll. In der späteren Dichtung wird es vor allen anderen geistigen Organen in dieser Funktion erscheinen, und damit noch stärker für den dichterischen Ablauf der höfischen Liebeswerbung zugleich Sammel- und Ausstrahlungspunkt der Liebesspannung sein, welche schon hier das eindeutige *d y n a m i s c h e* Prinzip des dichterischen Gefüges darstellt.

Mittels der Frage nach der Verwendung des Herzmotivs läßt sich somit ein genauerer Einblick sowohl in den Werdegang der Herausbildung der hohen höfischen Liebeslyrik bei dem ersten Trobador als auch in die Organisation selbst gewinnen. Die Konstanz des persönlichen Stils ebenso wie die Wandlungsfähigkeit unter der Wirkung der neuen Kunstrichtung lassen sich an diesem einen Beispiel in etwa ermessen. Dieses Beispiel ist aber bewußt auch so ausgewählt, daß deutlich wird, wie sowohl "inhaltlich" wie "formal" als Motiv innerhalb der Texturgestaltung der Begriff der geistigen Persönlichkeit des dichtenden und werbenden "Ich" sich mehr und mehr in die höfische Liebe hineinspannt und damit gleichzeitig sich anschickt, zum einen persönlichen Fixpunkt der Textur zu werden, auf den sich das dynamische Aussageprinzip der neuen höfischen Liebe bezieht. Die künstlerische Leistung des Herzogs von Aquitanien besteht darin, daß er seine ursprünglich sehr grelle und unverhüllte Sprachkunst diesen neuen Anforderungen anpaßt und ihr dadurch die für das sprachliche Kunstwerk entscheidende Spannung zwischen der "starken" Aussage und ihrer Bändigung und Dämpfung schafft.

Auf die Jahre zwischen 1150 und 1180 wird das Schaffen Bernarts de Ventadorn⁶⁴⁾ angesetzt. Mit ihm erreicht die provenzalische Dichtung einen ihrer glanzvollen Höhepunkte. Der Weg, den die Zubereitung der künstlerischen Mittel bis zu ihm genommen hat, liegt für uns nicht mehr im Dunkel, wie jener, der zu dem Herzog von Aquitanien führte. Wir kennen die Dichtung Marcabrus, Cercamons und Jaufre Rudels⁶⁵⁾. Vor allem die Lieder des "Prince de Blaya", wie ihn seine Biographie nennt und von dem wir sonst so gut wie nichts wissen, als daß er um 1140 gelebt und gedichtet haben muß, sind uns ein kostbares Zeugnis jener frühen, bereits voll ausgebildeten höfischen Liedkunst. Zu vier seiner Kompositionen sind die Melodien überliefert, sie zeigen die Kanzonenstruktur.

In der Sprachbehandlung folgt Jaufre Rudel den Vorschriften des "ornatus facilis"⁶⁶⁾, mit den Techniken der direkten Aussage, angewendet auf die unerreichbar ferne Geliebte und die Paradoxie seines unerfüllbaren Strebens, erreicht er jenen Zauber durchsichtiger Musikalität und

64) ed.C.Appel: Bernart von Ventadorn. Seine Lieder. Halle 1915; Datierungsprobleme S.LIII ff.

C.Appel: Die Singweisen Bernarts von Ventadorn. Nach den Hss. mitgeteilt (ZRPB Beiheft 81), Halle 1934

65) ed.A.Jeanroy: Les chansons de Jaufre Rudel, CFMA 15,2^{ed} Paris 1924;

M.Casella: Liriche, "Il Melograno", Florenz (1948). Die Deutung des "amor de lonh" und seines christlichen Gehalts bot vor allem den Anlaß, sich mit der Dichtung Jaufre Rudels zu befassen.

Zuletzt: L.Spitzer: L'amour lointain de Jaufre Rudel... (1.Kap. Anm.12);

Diego Zorzi: L'amor di lonh di Jaufre Rudel, Aevum, 29 (1955) p.124 ss.

L.Spitzer zu diesem Aufsatz zustimmend Rom.77 (1956), S.109 ff.

Von den historischen Quellen versucht P.Cravayat: Les origines du troubadour Jaufre Rudel, Rom.61 (1950), p.396 ss. an den Dichter heranzukommen. Das Ergebnis ist negativ.

Die eigentliche Deutung der Dichtung Jaufre Rudels als Einheit in der sprachlichen Gestalt kommt bei dieser problemgeschichtlich orientierten Forschung, die außerdem noch die "Seele" des Dichters kennenlernen will, zu kurz. Sie zu versuchen, setzt eine detaillierte Beschäftigung mit den vorliegenden Deutungen voraus, die hier zu weit von unserem Thema abführen würde. Wir verzichten daher an dieser Stelle auf eine Interpretation der Dichtung von Jaufre Rudel.

66) Riquer, La lírica, p.94

Präzision in der Aussage des letztlich nicht mehr Aussagbaren, die einer romantisch ins Unendliche verschwimmenden "Fernliebe" diametral entgegengesetzt⁶⁷⁾ ist. Jaufre Rudel schaltet den Herzbegriff erstmals bewußt und voll in die Liebesspannung ein⁶⁸⁾, damit erhält sie in der höfischen Lyrik endgültig den "existentiellen" Bezug zum Zentrum der Persönlichkeit, der sich bereits beim Herzog von Aquitanien anbahnte. Die absolute Bindung und Hingabe des "Ich" an den "amor de lonh" als des dynamischen Prinzips, die sich in dem Lied künstlerisch manifestiert, hat damit ihren dichterischen begrifflichen Bezugspunkt gefunden.

Auf diesen stilistischen und inhaltlichen "Errungenschaften" baut Bernart de Ventadorn Reichtum und Fülle seiner Gestaltungskunst auf. Bereits für die Zeitgenossen, denen die schwere Sprachbeherrschung des "trobar ric" höher galt, war er der Dichter, der "nur um ein Geringes" hinter Guiraut de Bornelh zurückstand⁶⁹⁾. Der Philologie des 19. und 20. Jahrhunderts schien Bernart de Ventadorn der vertrauteste unter den provenzalischen Dichtern, und sie verstand seine Dichtung, wie sie die der eigenen Zeit zu verstehen gewöhnt war⁷⁰⁾, als "persönliche" Kundgabe

67) Vgl. die Interpretation von L.Spitzer a.a.O.

68) P.C.252,4; Jeanroy Nr.III: Pro ai del chan essenhadors, v.30:

"Ves l'amor qu'ins el cor m'enclau..."

P.C.262,3; Jeanroy Nr.VI: No sap cantar qui so non di, Strophe II:

"Nuilh's hom no's meravill de mi

S'ieu am so que ja no'm veira,

Que'l cor joi d'autr'amor non ha

Mas de cela qu'ieu enc non vi,

Ni per nuill joi aitan no ri,

E no sai quals bes me'n venra, a,a."

69) Peire d'Alvernhe: Chantarai d'aquest trobadors, Strophe IV:

"E'l ters: Bernartz de Ventadorn,

Qu'es menres de Bornel un dorn ..."

abgedruckt bei Appel, Prov.Chrest. Nr.80.

Jetzt neu: A.del Monte: Peire d'Alvernha: Liriche.

Testo, Traduzione e Note. Turin 1955

70) K.Vossler: Der Minnesang des Bernhard von Ventadorn (1.Kap. Anm.12).

Bereits vorsichtig einschränkend: J.J.Salverda de Grave, Observations sur l'art lyrique de Guiraut de Bornel

(unten Anm.100) p.23: "On ne saurait donc nier que la

poésie de Bernard correspond mieux à nos besoins sen-

timentaux que celle de Guiraut; il est plus moderne et

"seiner Liebeserlebnisse". Nützlicher für uns ist, daß sie als charakteristische Eigenart seines dichterischen Stils die häufigere Verwendung von Methaphern hervorhob und das Zurücktreten der ins überpersönlich Lehrhafte gewendeten Aussagen gegenüber deren direktem Bezug auf das dichtende "Ich"⁷¹⁾.

Dennoch tritt nur in einigen seiner Lieder das Herz als Bedeutungsträger und Kompositionselement über die seit Jaufre Rudel übliche Verwendungsweise hinaus. Wir glauben gerade an diesen Ausnahmen interessante Einblicke in die Verwendungsmöglichkeiten des Herzbegriffs bei Bernart, die zugleich Einblicke in seine Arbeitsweise sind, gewinnen zu können.

Die neue, bereits theoretisch begründende Verbindung der höfischen Liebe mit "cor" und deren Wirkung auf das dichtende "Ich" zeigt das Lied Nr.XV "Chantars no pot gaire valer". Seine Melodie ist nicht überliefert. Es besteht aus sieben coblas unissonans und zwei tornadas. Der Strophenbau ist: 8-ab₁-ab₂-c-dd.

Iab₁: Der ganze Aufgesang ist als allgemein gültige Aussage gehalten; das Singen hat keinen "Wert", wenn es nicht aus dem Herzen kommt; -ac₂- führt weiter auf die nächste Voraussetzung: aus dem Herzen kann kein Lied kommen, wenn dort nicht "fin' amos coraus" ist. Dieses Escordium in der Sentenzenform ist in seiner sprachlichen

nous est plus sympathique... ce jugement ne serait peut-être pas tout à fait juste ... la question n'est pas de savoir si c'est un amour réel ou imaginaire qui inspire les vers au poète, mais si pour lui, au moment où il les fait, cet amour est une chose vivante..."

Einer scharfen Kritik unterzieht A.Viscardi diese Deutung (Gli studi sulla poesia di B.d.V. e i nuovi problemi della citica trobadorica, in: Memorie dell'Accademia dell'istituto de Bologna. Classe scienze morali s.IV, vol.II (1938/39), p.17 ss. und: Storia delle lett.d'oc e d'oïl (1.Kap. Anm.13), p.147-150).

- 71) C.Appel, a.a.O. S.LXXVII: "Bei B.d.V. tritt diese lehrhafte Art nicht so stark wie bei manchen anderen, wie z.B. Marcabru oder Guiraut de Bornelh, hervor. Davor schützte ihn die Lebendigkeit seines Empfindens. Stets findet er schnell den Weg vom Allgemeinen zum Persönlichen zurück. Immerhin (?) ist auch bei ihm die Liebe etwas, was man nicht nur fühlen und betätigen, sondern was man auch verstehen muß." (!) Ebenso K.Vossler, a.a.O. S.6 ff.

Bernart de Ventadorn, Appel Nr.15

- I Chantars no pot gaire valer,
Si d'ins dal cor no mou lo chans;
Ni chans no pot dal cor mover,
Si no i es fin'amors coraus.
Per so es mos chantars cabaus
Qu'en joi d'amor ai et enten
La boch'e'ls olhs e'l cor e'l sen.
- II Ja Deus no'm don aquel poder
Que d'amor no'm prenda talans.
Si ja re no'n sabi'aver,
Mas chascun jorn m'en vengues maus,
Totz tems n'aurai bo cor sivaus;
E n'ai mout mais de jauzimen,
Car n'ai bo cor, e m'i aten.
- III Amor blasmen per no-saber,
Fola gens; mas leis no'n es dans,
C'amors no'n pot ges dechazer,
Si non es amors comunaus.
Aisso non es amors: aitaus
No'n a mas lo nom e'l parven,
Que re non ama si no pren.
- IV S'eu en volgues dire lo ver,
Eu sai be de cui mou l'enjans:
D'aquelas c'amon per aver.
E son merchadandas venaus!
Messongers en fos eu e faus!
Vertat en dic vilanamen;
E peza me car eu no'n men!

I. Wenig kann das Singen wert sein, wenn der Sang nicht aus dem Innern des Herzens hervorkommt; und der Sang kann nicht aus dem Herzen kommen, wenn dort nicht edle Herzensliebe ist. Deshalb ist mein Singen erlesen, weil ich in der Freude der Liebe habe und bewahre Mund und Augen und Herz und Verstand.

II. Niemals möge Gott mir das Vermögen geben, daß mich nach der Liebe kein Verlangen ergreift. Wenn ich auch nie etwas von ihr zu haben wüßte und es mir jeden Tag übler ginge, werde ich (doch) alle Zeit wenigstens ein edles Herz von ihr haben. Und ich habe weit mehr Freude von ihr, da ich von ihr ein edles Herz habe und bei ihr beharre.

III. Sie tadeln die Liebe aus Unwissenheit, die Toren. Aber ihr ist es kein Schaden, denn die Liebe kann nicht absinken, es sei denn, sie ist gemeine Liebe. So ist die Liebe nicht. Die andere hat von ihr nur den Namen und den Schein, die nichts liebt, wenn sie es nicht nimmt.

IV. Wenn ich darüber die Wahrheit sagen wollte, so weiß ich wohl, von wo der Trug kommt: von denen, die aus Habsucht lieben. Sie sind feile Krämerinnen! Wäre ich doch ein Lügner und Fälscher hierin! Die Wahrheit sage ich in übler Weise, und es schmerzt mich, daß ich nicht lüge.

- V En agradar et en voler
Es l'amors de dos fis amans.
Nula res no'i pot pro tener,
Si'lh voluntatz non es egaus.
E cel es be fols naturaus
Que de so que vol, la repren
E'lh lauza so que no'lh es gen.
- VI Mout ai be mes mo bon esper,
Cant cela'm mostra bels semblans
Qu'eu plus dezir e volh vezer,
Francha, doussa, fin' e leiaus,
En cui lo reis seria saus.
Bel' e conhd', ab cors covinen,
M'a faih ric ome de nien.
- VII Re mais no'n am ni sai temer;
Ni ja res no'm seri'afans,
Sol midons vengues a plazer;
C'aicel jorns me sembla nadaus
C'ab sos belhs olhs espiritaus
M'esgarda; mas so fai tan len
C'us sols dias me dura cen!
- VIII Lo vers es fis e naturaus
E bos celui qui be l'enten;
E melher es, qui'l joi aten.
- IX Bernartz de Ventadorn l'enten,
E'l di e'l fai, e'l joi n'aten!

V. Im Gewähren und Wollen besteht die Liebe zweier edler Liebender. Nichts kann da gut sein, wenn der Wille nicht der gleiche ist. Und der ist ein wahrhafter Narr, der sie (die Liebe) tadelt für das, was sie will, und sie dafür lobt, was ihr nicht angenehm ist.

VI. Gut habe ich meine Hoffnung gesetzt, wenn die mir ein freundliches Antlitz zeigt, die ich am meisten ersehne und sehen will, die Edle, Süße, Feine und Treue, in der der König sein Heil finden würde. Schön, anmutig, wohlgestaltet, hat sie mich aus nichts zu einem reichen Mann gemacht.

VII. Nichts liebe ich mehr noch kann ich fürchten noch würde mir Mühe machen, wenn es nur meiner Herrin gefiele. Denn der Tag scheint mir Weihnachten, an dem sie mich mit ihren schönen, geisterfüllten Augen anschaut. Aber das tut sie so lässig, daß ein einzelner Tag mir hundert Tage währt.

VIII. Das Lied ist vollendet und wohlbeschaffen und dem gut, der es wohl versteht; und besser ist es für den, der die Freude erwartet.

IX. Bernart de Ventadorn versteht es und sagt es und macht es und erwartet von ihm die Freude.

Übersetzung nach C.Appel (mit Abweichungen).

Klarheit und Durchsichtigkeit sehr sorgfältig gebaut und ausgeschmückt: $-ab_1-$ als in sich geschlossene syntaktische Einheit, die in $-ac_2-$ durch "ni" angeschlossen, weitergeführt wird, beginnt und endet mit demselben Wortstamm, aber verschieden ausgebildet, Verbalsubstantiv und Substantiv. Diese Technik gehört zu den "Figuren" des "ornatus facilis"⁷²⁾. Das Substantiv "chans" wird zu Beginn von $-ac_2-$ als thematische Wortwiederholung aufgenommen, und "cor" und "coraus" sind nach demselben Prinzip verwendet.

Der Abgesang bezieht dies allgemein Gültige auf den Dichter $-c-$, wobei diese erste Zeile leicht abgesetzt ist von dem syntaktisch eng verbundenen Schlußlauf $-dd-$, der die persönliche Begründung für sein vorzügliches Singen als Folge seiner vollkommenen Liebe bringt: "qu'en joi d'amor ai et enten/ la boch'e 'ls olhs e'l cor e 'l sen." Diese Aussage entspricht innerhalb der Strophe der allgemeinen Voraussetzung des vollkommenen Liedes, dem "fin'amors coraus". Aus dieser offensichtlichen Parallelschaltung können wir wiederum die Definition der "edlen herzeliebe" gewinnen: sie ist nicht inhaltlich bestimmt, sondern formal und besteht, wie der Schluß auf $-dd-$ aussagt, einmal in der absoluten Einspannung der gesamten Persönlichkeit und ihrer Kräfte, genannt sind der Mund (Sprechen), die Augen (Sehen), das Herz (die innere geistige Gesamtheit) und "sen" (die Vernunft); aber dann gerade in der freudigen Hochspannung a l l e r dieser Kräfte zu der höfischen Liebe. Diese ist die Voraussetzung seiner vollkommenen Kunst, insofern sie aus dieser Hochspannung aller Vermögen, deren Gesamtheit das Herz umschließt ($-ab_1-$), hervorgeht. Das Herz ist somit nicht nur ethisch, sondern auch theoretisch-ästhetisch an die höfische Liebe gebunden und folglich in seiner "vollkommenen" Haltung Basis von deren künstlerischer Aussage.

Die zweite Strophe führt die Aussagen der ersten variierend und präzisierend weiter. $-ab_1-$ setzt als Litotes ein und heißt aufgelöst: Gott möge ihm den Sinn nach der höfischen Liebe richten. $-ac_2-$ kann in der negativen Konstruktion fortfahren: wenn er auch nichts gewinnen würde,

72) Arbusow, a.a.O. S.41, Nr.8, Adnominatio

so hätte er doch, und hier gipfelt die Aussageführung in -c-: "totz tems ... bo cor sivaus", d.h. wenigstens ein "edles Herz". Der Schluß auf -dd- variiert diese Aussage noch intensivierend: diese Haltung des "edlen Herzens" bringt ihm mehr Freude, weil er bei dieser Liebe bleibt. Damit ist der primär formale Charakter der höfischen Liebe, ihre Absolutheit und ihre Freudigkeit, eindeutig ausgesagt, der für ihre dichterische Gestaltung verbindlich ist.

Die Strophen III und IV biegen in das Gegenthema, den Tadel der falschen Liebe, aus. Eine ähnliche Technik des Abbiegens in ein Gegenthema nach den ersten zwei einführenden Strophen zeigen beispielsweise auch die Lieder I (Ab joi mou lo vers e'l comens) und VII (Ara no vei luzir solelh). Der Hauptvorwurf wird in unserem Lied den auf eine falsche Weise Liebenden gemacht, daß sie "amon per aver,/ e son merchandandas venaus". Was damit gemeint ist, sagt die V. Strophe, welche in positiven Wendungen nun die Liebe zweier Liebenden zueinander, nicht nur die vollkommene Liebe des einen verbenden Teils, darlegt. Sentenzenhaft wird wiederum gesagt, daß die Liebe zweier "fis amans", zweier edel Liebender, in der Ausgewogenheit ihres Willens zueinander besteht" ... si' lh voluntatz ... es egaus". Nicht auf äußerliche Dinge kommt es an, wie den falsch Liebenden, sondern auf die persönliche Haltung, welche die freudige und absolute Hochspannung der gesamten Persönlichkeit in der "fin'amors coraus" im erhofften Idealfall in einen einzigen Spannungskreis zusammenschließt. Dieser Idealfall steht, sprachlich stets nur als Hoffnung oder Erinnerung realisiert, wie wir bereits andeuteten, hinter der ganzen hohen höfischen Liebesdichtung im strengen Sinn. Einzelne Dichter schieben ihn zwar in unendliche Ferne hinaus; aber da, wo er den Ansatz zur Kritik an der Konzeption der höfischen Liebesspannung bildet, ist die Position der höfischen Liebeslyrik verlassen. Wir haben später auf diese Frage noch zurückzukommen.

Die Strophen VI und VII wenden wieder um auf die persönliche Aussage des Dichters, den Preis seiner Dame, und gipfeln in der Feststellung "... c'ab sos belhs olhs espi-ritaus/m'esgarda; mas so fai tan len/ c'us sols dias me

dura cen!" Diese Begegnung der Blicke genügt dem höfischen Dichter um anzudeuten, daß eine geistige Berührung stattgefunden hat, deren Ausdeutung jedoch künstlerisch ganz von der Seite des Dichters geschieht. Die Dame selbst bleibt außerhalb der Reichweite seiner Reflexion.

Die beiden Tornadas kehren mit dem Preis des "vers fis e natura" und der Nennung des Dichters zum Ausgangspunkt der ersten Strophe zurück.

Wir fassen als Wirkung dieser Aussageführung auf die inhaltliche Bedeutung des Herzbegriffs die folgenden Momente noch einmal zusammen, wie sie sich aus der Betrachtung dieses Lieds ergaben:

1. Von dem Herzen wird als vollkommene Liebesspannung das Engagement sämtlicher geistiger Vermögen verlangt zu einer Dame in der Weise eines freien und wechselseitigen Hinstrebens und Gewährens. Nur die Werbung des Dichters tritt in den Bereich der sprachlichen Aussage und die Forderung oder Möglichkeit einer Antwort der Dame.

2. Diese Liebesspannung des Herzens in seiner Vollkommenheit ist zugleich die Voraussetzung ihrer vollkommenen sprachlich-musikalischen Gestaltung. Die Haltung des Herzens wird damit auch in den künstlerischen Schaffensprozeß eingeschaltet.

Als formales Element wird der Herzbegriff in diesem Lied nur in seiner Nennung und Verbindung mit den wertenden Bestimmungen der höfischen Ethik verwendet. Eine seiner inhaltlichen Bedeutung voll angemessene Verwendung hat er damit noch nicht gefunden. Es bleibt das persönliche Zentrum, dessen Haltung präzisiert wird, ohne daß der Dichter den Versuch unternimmt, es in einer für die Persönlichkeit des dichtenden "Ich" angemessenen Weise an der Komposition zu beteiligen.

Als Beispiel eines derartigen Versuchs betrachten wir die Lieder Nr. XLIV, XLI und XXXI. Denn die bisher durch das sich wechselseitig tragende Zusammenspiel von "cor" und "amor" gedämpfte Aussagespannung, in der "cor" verhüllt im Hintergrund blieb, bricht nun mit einzigartiger Inten-

sität in die bisher scheinbar so ruhige und klare Sprachfügung des "ornatus facilis". Erreicht wird diese neue Wirkung dadurch, daß nicht nur die vollkommene Haltung des Herzens genannt, sondern auch als freudige "Ergriffenheit" durch die Liebesspannung ausgesagt wird. Um deren Kraft zu nennen, erscheint das Motiv, sie vermöchte die winterliche Welt in Frühling zu verwandeln, das auch andere Dichter verwendeten⁷³⁾, das aber in Nr. XLIV derartig "direkt" ausgesagt wird⁷⁴⁾, daß es der gesamten Kunst des Dichters bedarf, dies ekstatische Aufblitzen durch die Verstreungen der Textur wieder künstlerisch einzufangen. Das Lied Nr. XLI (Can par la flors josta'l vert folh) verwendet "cor" sogar von Strophe zu Strophe als Wortresponion im Reim der sechsten Zeile, neben der sonstigen Nennung⁷⁵⁾. Die Häufigkeit der Wiederholung von "cor" und die Anspannung in die äußerste Erregtheit der Aussageführung durch die sechs Strophen hindurch führen fast schon an die kritische Grenze heran, wo der notwendige Abstand zur Dame in der Dichtung nicht mehr gewahrt wird und die Spannung an ihrem eigenen Übermaß sich aufhebt. Aus diesem eher negativen Befund ist jedoch die These ableitbar, daß es zur Verwendung des Herzbegriffs in der hohen höfischen Liebeslyrik gehört, als der persönliche Fixpunkt der dynamischen Liebeswerbung nicht zu stark hervorzutreten. In Nr. XLI wird dies Gesetz durch ein Übermaß

73) Vgl. Raimbaut d'Orange P.C.319,16: "Ar resplan la flors enversa" (Pattison Nr. XXXIX)

74) Nr.44 (Tant ai mo cor ple de joya),
Tot me desnatura.
Flor blancha, vermelh' e groya
Me par la frejura ...
Tant ai al cor d'amor,
De joi e de doussor,
Per que'l gels me sembla flor
E la neus verdura.

75) Appel Nr.41, Strophe I:
Can par la flors josta'l vert folh ...
M'adouza lo cor e'm reve ...
Eu, c'ai mais de joi en mo cor,
Dei be chantar, puis tuih li mei jornal
Son joi e chan, qu'eu no pes de ren al.
Strophe IV:

... domna, per cui chan e demor
Per la boch'm feretz al cor
D'un doutz baizar de fin'amor coral,
Que'm torn en joi e'm get d'ira mortal!
Strophe VI: Domna, si no'us vezon mei olh,
Be sapchatz que mos cors vos ve...

an Aussageintensität verletzt, in der späteren Lyrik eines Kastellan von Concy aus Gründen, die später zu erörtern sind.

Die etwas gedämpftere, daher aber auch künstlerisch gespanntere Textur zeigt das Lied Nr.XXXI (Non es meravelha s'eu chan)⁷⁶⁾, in dem jenes Übermaß von Nr. XLI gebündelt scheint. Es besteht aus 7 Strophen und 1 Tornada, die Strophen sind als coblas capcaudadas so aneinandergelunden, daß die Reime -c- und -a- sich von Strophe zu Strophe vertauschen. Die Bauformel lautet:

$$\begin{array}{l} 8ab_1 - ba_2 -- cd_1 dc_2 \\ AB + CD -- A'+E+FD' \end{array}$$

Die musikalischen Distinktionen A bis D bilden nahezu eine durchgehende Einheit, während $-ab_1-$ syntaktisch leicht von $-ba_2-$ abgesetzt ist. Einen starken Einschnitt stellt sowohl in der Aussageführung als auch musikalisch der Übergang von D zu A' dar, die Melodie kehrt zum Beginn der Strophe zurück, E und F schließen wieder dicht an, bis D' nach Art einer Rundkanzone den Bogen wieder in das Innere der Strophe zurückführt. Die Aussageeinheiten sind paarweise gekoppelt, die Melodieführung schließt sich ihnen an und betont sogar den Neueinsatz im "Abgesang" durch die Variation der Eingangsdistinktion A.

$-ab_1-$ und $-ba_2-$ sind musikalisch nicht parallel geschaltet, sondern aneinandergereiht, das bedeutet für die Aussageführung, anders als bei der Kanzonenstrophe mit ihrer spiraligen Aufgipfelung, die Möglichkeit, eine lineare Aufgipfelung durchzuführen.

I ab_1- setzt mit dem stolzen Preis der eigenen Liedkunst ein, der dadurch begründet wird, daß $-ba_2-$ das Herz ihn mehr als andere zur Liebe hinzieht und er besser (als andere) nach ihrem Gebot beschaffen ist. Mit der Überbietungstechnik kommt die Bewegung in die Aussagen, die hier ähnlich wie in Lied Nr. XV erste Strophe, angeordnet sind, hier aber sogleich auf das dichtende "Ich" bezogen. Gestaltete das Lied XV mehr das Eingespantsein, das im Gleich-

76) Appel, Nr.31; Singweisen S.18.

Bernart de Ventadorn, Appel Nr.31

- I Non es meravelha s'eu chan
Melhs de nul autre chantador,
Que plus me tra'l cors vas amor
E melhs sui faihz a son coman.
Cor e cors e saber e sen
E fors' e poder i ai mes;
Si'm tira vas amor lo fres
Que vas outra part no'm aten.
- II Ben es mortz qui d'amor no sen
Al cor qal que dousa sabor;
E que val viure ses valor
Mas per enoi far a la gen?
Ja Domnedeus no'm azir tan
Qu'eu ja pois viva jorn ni mes,
Pois que d'anoi serai mespres
Ni d'amor non aurai talan.
- III Per bona fe e ses enjan
Am la plus bel' e la melhor.
Del cor sospir e dels olhs plor,
Car tan l'am eu, per que i ai dan.
Eu que'n posc mais, s'Amors me pren
E las charcers en que m'a mes,
No pot claus obrir mas merces,
E de merce no'i trop nien.
- IV Aquest amors me fer tan gen
Al cor d'una dousa sabor:
Cen vetz mor lo jorn de dolor
E reviu de joi autras cen.
Ben es mos mals de bel semblan,
Que mais val mos mals qu'autre bes;
E pois mos mals aitan bos m'es,
Bos er lo bes apres l'afan.

I. Es ist kein Wunder, wenn ich besser singe als irgend ein anderer Sänger, denn das Herz zieht mich mehr zur Liebe hin und besser bin ich zu ihrem Befehl geschaffen. Herz und Körper und Wissen und Verstand und Kraft und Können habe ich an sie übergeben. So zieht mich zur Liebe der Zügel, daß ich in keine andere Richtung strebe.

II. Wohl ist der tot, der von der Liebe nicht irgend einen süßen Geschmack im Herzen empfindet. Und was gilt Leben ohne Wert, außer bei der Umwelt Verdruß zu erregen? Gott möge mich nie so hassen, daß ich noch Tag oder Monat lebe, sobald ich des Verdrusses schuldig bin und nach der Liebe keine Lust mehr habe.

III. In guter Treue und ohne Trug liebe ich die Schönste und Beste. Mit dem Herzen seufze ich und aus den Augen weine ich, denn so sehr liebe ich sie, daß mir daraus Gefahr erwächst. Ich vermag nichts mehr, wenn die Liebe mich ergreift, und das Gefängnis, in das sie mich gelegt hat, kann kein Schlüssel öffnen außer die Gnade; und Gnade finde ich da keine.

IV. Diese Liebe trifft mich so schön ins Herz mit einem süßen Geschmack; hundertmal am Tag sterbe ich vor Schmerz, und lebe

- V Ai Deus! car se fosson trian
D'entrels faus li fin amador,
E'lh lauzenger e'lh trichador
Portesson corns el fron denan!
Tot l'aur del mon e tot l'argen
I volgr'aver dat, s'eu l'agues,
Sol que ma donna conogues
Aissi com eu l'am finamen.
- VI Cant eu la vei, be m'es parven
Als olhs, al vis, a la color,
Car aissi tremble de paor
Com fa la folha contra'l ven.
Non ai de sen per un efan,
Aissi sui d'amor entrepres;
E d'ome qu'es aissi conques,
Pot domn'aver almorna gran.
- VII Bona donna, re no'us deman
Mas que'm prendatz per servidor,
Qu'e'us servirai com bo senhor,
Cossi que del gazardo m'an.
Ve'us m'al vostre comandamen,
Francs cors umils, gais e cortes!
Ors ni leos non etz vos ges,
Que'm aucizatz, s'a vos me ren.
- VIII A mo Cortes, lai on ilh es,
Tramet lo vers, e ja no'lh pes
Car n'ai estat tan lonhamen.

abermans hundert vor Freude wieder auf. Mein Leiden ist von schöner Art, denn mein Leiden ist mehr wert als ein anderes Gutes; und da mein Leiden mir so gut erscheint, wird das Gute nach dem Schmerz gut sein.

V. Ach Gott, wären doch die echten Liebenden unter den falschen kenntlich, und trügen die Lügner und Verleumder Hörner vorn auf der Stirn! Alles Gold auf der Welt und alles Silber wollte ich dafür geben, wenn ich es hätte, wenn nur meine Herrin erkennen würde, wie edel ich sie liebe.

VI. Wenn ich sie sehe, wird es deutlich an (meinen) Augen, am Gesicht und an der Farbe, denn so zittere ich vor Furcht wie das Blatt im Wind. Ich habe nicht soviel Verstand wie ein Kind, so unterliege ich der Wirkung der Liebe; und an einem Mann, der so besiegt ist, kann eine Dame große Barmherzigkeit üben.

VII. Edle Herrin, um nichts bitte ich euch, als daß ihr mich zum Diener nehmt, denn als einem edlen Herrn will ich euch dienen, wie es mir auch mit dem Lohn ergehe. Seht mich zu eurem Befehl, edle, milde, freudige, höfische Dame! Ihr seid doch nicht wie ein Bär oder Löwe, daß ihr mich tötet, wenn ich mich euch übergebe.

VIII. Zu Mo Cortes sende ich das Lied, dahin, wo sie ist, und es möge sie nicht verdrießen, daß ich so lange fern von ihr geblieben bin.

(Übersetzung nach C.Appel.)

gewicht-Schweben des Ich in der vorbildlichen höfischen Liebe, so kommt hier sogleich die volle Dynamik der persönlichen Ergriffenheit zum Ausdruck in der aufgipfelnden Aussageführung vom Preis des eigenen Liedes zurück zu dessen Voraussetzung in der vollkommenen Hinspannung des Menschen durch das Herz auf die Liebe (*que plus me tra'l cors vas amor*), die nach der Zusammenfassung "*e melhs sui faihz a son coman*" ihren ersten Ruhepunkt im Innern der Strophe findet.

dd₁- setzt die Bewegung neu ein und greift zugleich variierend und präzisierend auf das Vorangehende zurück: der Dichter hat alle seine Vermögen, seine ganze Persönlichkeit an die Liebe übergeben; während vorher gesagt wurde, "sein Herz ziehe ihn zur Liebe", also ein Bewegungsvorgang genannt wird, so heißt es hier im Rückgriff auf einen in der Vergangenheit liegenden Zeitpunkt, daß er alle seine Kräfte übergeben habe. Damit wird die Steigerungsmöglichkeit für den Schlußlauf -dc₂- geschaffen, der begründend anschließt, zugleich auf -ba₂- (musikalisch CD) zurückgreift und besagt, daß er am Zügel zur Liebe gezogen werde und schließt mit der negativ gewendeten Aussage von -a₂-, daß er zu nichts anderem hinstreben könne.

Die zweite Strophe wendet sich im Aufgesang zur allgemein verbindlichen Aussage und knüpft an -Iba₂- und Idc₂- an: IIab₁: Tot ist, wer im Herzen von der Liebe nicht "*cal que dousa sabor*" empfindet; durch Kontaktverknüpfung wird -ba₂- weitergeführt: das "*viure ses valor*" entspricht dabei der Aussage der ersten beiden Zeilen. Der Gedanke an die lebensnotwendige und veredelnde Kraft der höfischen Liebe ist bereits bekannt, neu ist aber der Ausdruck für ihre persönliche Erfahrung: "*dousa sabor*" oder "*dousor*", der uns auch in den Liedern 43 ⁷⁷⁾ und 44 ⁷⁴⁾ begegnet.

77) Appel Nr.43: Can vei la lauzeta mover
De joi sas alas contral rai,
Que s'oblid e's laissa chazer
Per la dousor c'al cor li vai.
Ai! tan grans enveya m'en ve
De cui qu'eu veyau jauzion,
Meravilhas ai, car desse
Lo cor de dezirer no'm fon.

An ihn vor allem scheint uns jene Intensität und Dynamik der persönlichen Liebesergriffenheit in der Dichtung Bernarts de Ventadorn geknüpft.

Der "Abgesang" schaltet parallel wieder auf die persönliche Aussagehaltung zurück.

Die III.Strophe wendet nun nicht in ein Gegen thema um, sondern bringt einen Neueinsatz mit der Präzision der Liebesbindung des "Ich". ab_1 : die "tadellose" Bindung: "per bona fe e ses enjan", das heißt, sowohl positiv wie negativ ausgedrückt, die absolute Treuebindung; eine Konzeption, welche vor allem von der französischen Dichtung mit logischer Strenge mit dem Lehnsrechtsdenken viel konsequenter verbunden wird als in der provenzalischen Lyrik. Diese Liebe bringt er der "Schönsten und Besten" dar. $-ba_2-$ faltet die Aussage von $-Iba_2-$ im Hinblick auf sein Verhalten in dieser Bindung aus und unterstreicht noch dessen Intensität: "car tan l'am eu", führt dann aber einen neuen Gedanken ein: "per que i ai dan."

Der "Abgesang" knüpft, durch eine Wortrespon sion "... en que m'a mes" auf $-Iod_1-$ anspielend, an diesen an und präzisiert ihn, wobei zur Steigerung des Schlußlaufes auf "merce" und "e de merce no'i trop nien" hin die syntaktische Zäsur zwischen $-cd_1-$ und $-dc_2-$ überspielt wird, bzw. leicht angedeutet nach $-d_1-$ und $-c_2-$ erscheint. Erst nach $-c_2-$, das musikalisch ja auf $-a_2-$ bezogen ist, wird deutlich, worin die "Gefahr", der "Schaden" besteht: nämlich eben darin, daß "er keine Gnade findet" trotz seiner tadellosen Liebe. Die Melodieführung entspricht, wie wir hier besonders deutlich feststellen können, genau der Aussageführung, und diese wiederum ist eng an die Melodie angeschlossen. Bei dieser Bindung erscheint dem Dichter eine genauere logische Beziehung offensichtlich überflüssig, die Kontaktverknüpfung genügt.

Die IV.Strophe schaltet in positiver Umkehrung auf $IIab_1$ zurück. ab_1 - diese Liebe trifft ihn "tan gen al cor d'una dousa sabor"; damit ist auch für ihn persönlich diese dynamische Erfahrungsintensität ausgesagt. Welche Kraft sie in ihm entfaltet, nennt in antithetischer und formelhafter Zuspitzung $-ba_2-$: "cen vetz mor lo jorn de dolor/

e reviu de joi autras cen." Diese absolute Liebesspannung tötet durch den Schmerz, die negative Spannung, und spendet wieder das Leben durch die Freude, die positive Spannung. Im Vergleich mit dem Lied Nr.9 des Herzogs von Aquitanien (Mout jauzens me prenc en amar⁷⁸⁾) wird die höfisch dämpfende Transposition der Liebesspannung auf die persönliche Haltung, weitgehend unabhängig zunächst von der Antwort der Dame, deutlich. Auch hier das ekstatische Aufzucken der Tod und Leben bewirkenden Gewalt der höfischen Liebe, aber sprachlich eingefangen in die Präzision der Begriffsparellenen und -antithesen, sowie in die Aufgipfelung der Aussageführung im Innern der Strophe. Die Umschaltung in $-cd_1-$ scheint sogar zunächst von der unmittelbar vorausgehenden Aussage keine Notiz zu nehmen, vielmehr lehnt sie sich an $-IIIcd_1dc_2-$ an und rühmt die Art seines "mal", das immer noch mehr wert sei als vier andere "bes" und setzt dann in $-dc_2-$ zur Schlußfolgerung an: da nun dieses "mals aitan bos m'es,/bos er lo bes apres l'afan". Entsprechend der in den vorangehenden Strophen beobachteten Technik der Kontaktverknüpfung zwischen $-c_2-$ und $-a_2-$ ergibt sich, wie der Dichter die Aussage $-ba_2-$ weiter eingespant hat. Sagte er hier, daß er in seiner Liebe hundertmal an einem Tage vor Schmerz sterbe und ebenso oft vor Freude wieder ins Leben zurückkehre, so ist diese Zeitraffung des Wechsels nun ausgedehnt worden: für "dolors" tritt parallel "mals" ein, an dem er gegenwärtig leidet und das ihm angenehm ist - diese bejahende Doppelung scheint den Kunstgriff zu verschleiern - und dem "reviu de joi" substituiert sich als Hoffnung für die Zukunft die Schlußzeile "bos er lo bes apres l'afan". Durch diese geschickte Verstrebung der gewagten Aussage erreicht der Dichter sowohl, daß die Textur sie trägt und abdämpft, als auch den Überraschungseffekt, daß diese ekstatische Liebesspannung in seinem Herzen sich doch nicht ganz als rein formale Haltung zufrieden gibt, sondern sich vielmehr auch als Präfiguration seiner erhofften Aussichten bei der Dame ausdeuten läßt.

78) Vgl. oben S.121.

Strophe V biegt auf das Gegenthema der "Merker" aus, um im "Abgesang" auf die Dame zurückzuschalten und vor dem negativen Hintergrund die Qualität seiner eigenen Haltung darzulegen. Über diesen scheinbaren Umweg gelangt er dazu, sich an sie zu wenden, ähnlich wie in Lied Nr.1 (Ab joi mou lo vers e'l comens).

Strophe VI bringt den Preis der Dame, ausgedrückt in der Wirkung auf den Dichter. In den Aussagen bricht hier wieder die ekstatische Bewegung durch, die oben in der IV.Strophe auffiel und in die Hoffnung auf die Zukunft aufgefangen wurde, hier hineingeleitet durch die Vergleiche und die Aussagen ihrer Wirkung auf ihn in den Bereich des tödlichen Erschreckens bei ihrem Anblick. -dc₂- leitet daraus die indirekte Bitte um Erbarmen an die Dame ab.

Die Strophe VII spricht die Dame direkt an. Die erregte Spannung der vorangehenden wird ähnlich wie in dem Freudenlied des Herzogs von Aquitanien eingefangen in das Anerbieten, ihr zu dienen. Die Frage des "gazardo", des Lohnes, wird dabei in ihr freies Ermessen gestellt, anders als in der französischen Dichtung.

-cd₁- drückt noch einmal, nun auf sie zugespitzt, die absolute Bindung von -lcd₁- aus; doch -dc₂- variiert den Schlußlauf von -VIdc₂- und löst die Spannung der ekstatischen Liebesgewalt endgültig auf in der, fast möchte man sagen mit einem humorvollen Lächeln vorgebrachten, "negativ übertreibenden" Bitte an die Dame um Menschlichkeit.

Die neue Funktion des Herzbegriffs in dieser Textur wurde oben bereits genannt. Durch seine Verbindung mit den Begriffen "dousor" und "dousa sabor", die häufigere Nennung und die bewegungsreiche Aussageführung gelingt dem Dichter eine Intensivierung der persönlichen Hinspannung zugleich mit der stärkeren Aktivierung des mehr zur Ruhe verpflichteten persönlichen Fixpunktes "cor", indem er in ihm eine von der Erfahrung der höfischen Liebe erweckte "persönliche" Spannung "dousor" auslöst, die ihrem Wesen nach die entspannte persönliche Hingabe ist. Die künstlerische Aktivierung dieser in sich gegenläufigen Dynamik, und zugleich ihre Beherrschung durch eben die Bau-

prinzipien des höfischen Liedes, den Umschaltungen und Parallelkombinationen, nicht zuletzt auch durch die Musikalität der Sprache, ist die schöpferische Tat Bernarts de Ventadorn.

Überblicken wir die sprachlichen Kunstmittel, die der Dichter verwendet, so zeigt sich sein sehr auf die maßvoll geformte, direkte Aussage gerichtetes Kunstwollen. Sie sind nie Prunkelemente der Textur, sondern treten hinter ihr zurück. Dennoch erreicht sie nicht die logisch durchgefeilte und kühle Klarheit französischer höfischer Liebeslyrik, so nahe sie ihr gelegentlich kommen kann; denn ihr fehlt das Moment der intellektuellen, von der eigenen Liebesspannung unberührt bleibenden Selbstbeobachtung. Das dichterische "Ich", repräsentiert durch "cor", schaltet sich nämlich hier in seiner geistigen Gesamtheit in die Liebesspannung ein und deren dichterische Aussage, so wie auch noch die Augustinische Relation zwischen "intellectus" und "voluntas/amor" intakt ist, die bei Jean de Fécamp und Anselm von Canterbury Grundlage der theoretischen Erörterungen war.

In den Begriffen "dousor" und "dousa sabor" ist die Intensität der persönlichen Liebeserfahrung in ihrer gelösten Hingabe in einer Weise ausgedrückt, wie sie die gleichzeitige und folgende provenzalische höfische Lyrik in dieser Art nicht mehr gestaltet hat, wenngleich auch in ihr die seit den Liedern Jaufre Rudels und des Herzogs von Aquitanien gewonnene ekstatische Aussageintensität lebendig blieb. Es erhebt sich also die Frage, was Bernart de Ventadorn zu seiner so eigentümlichen Lösung angeregt haben könnte. Seine "Vida" berichtet, daß er am Hof der "Duquessa de Normandia"⁷⁹⁾ gewohnt habe, die niemand anderes ist als die berühmte Alienor von Aquitanien, in deren Umgebung die Dichter in der Langue d'oc und der Langue d'oïl zusammenströmten. Appel hält diese Nachricht in ihrem Kern für authentisch⁸⁰⁾ und spielt sogar mit dem Gedanken, daß am Hofe Heinrichs II. in England Bernart de Ventadorn mit Chrestien de Troyes zusammengetroffen sein könnte.

79) Appel, Bernart von Ventadorn. Seine Lieder... S.XIII.

80) Appel, a.a.O. S.XV ff. bes. S.LVII

Folglich ist damit zu rechnen, daß Bernart de Ventadorn diese eigenartige anglo-normannische Geistigkeit am Hof der Alienor kennengelernt haben kann, in dessen Strahlungsbereich der Roman d'Enéas ebenso wie die ersten literarischen Fixierungen des "Tristan" und die Lais der Marie de France entstanden sind. Es ist dasselbe Gebiet, in dem ein bis zwei Generationen früher in dem Denken Jeans de Fécamp und Anselms von Canterbury die neue Dynamik des Liebesbezuges zwischen Gott und Mensch literarisch faßbar und auf die Begriffe der "experientia" und der "dulcedo" im Herzen bezogen wird⁸¹⁾. Wir vermuten, daß jene "dousor al cor", die in einigen Liedern Bernhards sprachliche Gestalt wurde, den auslösenden Impuls von der anglo-normannischen Geistigkeit empfangen hat. Damit wäre die Berührung zwischen ihr und dem Hof des ersten Trobadors etwa eine Generation früher durch die Persönlichkeit des Robert d'Arbrissel nicht die einzige gewesen; durch Bernart de Ventadorn selbst wird sie künstlerisch abermals fruchtbar. Über den Hof der Plantagenets gehen die Anregungen nicht nur vom Süden nach dem Norden, sondern auch in umgekehrter Richtung: nachdem die französische höfische Liebeslyrik ihren eigenen Stil entwickelt hat, wird sie vor allem auf die Lyrik des Folquet de Marseille um 1200 befruchtend zurückwirken.

Bernarts jüngere Zeitgenossen, Graf Raimbaut d'Orange (1150-73), Giraut de Bornelh (1165-1199), Arnaut Daniel (dichterische Tätigkeit etwa zwischen 1180 und 1200/1210), versuchen die von ihm erreichte Höhe der Sprachkunst mit eigenem Können zu wahren und zu steigern. Eine direkte Weiterführung des Bernartschen Stils war künstlerisch für sie unergiebig, folglich wurden neue sprachliche Gestaltungsmöglichkeiten entwickelt. Man kann diesen neuen Dichtstil mit Riquer⁸²⁾ das "trobar ric" nennen, von dem

81) Vgl. oben S.62-65; vgl. A.Giachi (cap.3,A.54) S.197ff;201ff.

82) Zu der Unterscheidung zwischen "trobar leu", "trobar ric" und "trobar clus" vgl. Riquer, La lírica... p.XVIII ss. Die Definition des "trobar sotil" findet sich hier nicht ausgeführt, vielleicht nicht zuletzt deshalb, weil Folquet de Marseille in diese Anthologie der provenzalischen Lyrik des 12.Jahrhunderts nicht aufgenommen wurde.

sich das "trobar sotil" des Folquet de Marseille unterscheidet. Für beide zusammen ist kennzeichnend, daß sie zunächst nicht so sehr die Techniken des "ornatus difficilis" der übertragenen Aussageweise anwenden, sondern die Wortrepetitionen, Vergleiche und Direktaussagen des "trobar leu" weiterhin benützen, aber mit einer charakteristischen Anspannung dieser Techniken auf die Häufung und Gesuchtheit, so daß die ursprüngliche Klarheit in Schwierigkeit des Verstehens umschlägt. Hinzukommt noch, daß die lexikalische Basis der Aussagen gleichfalls unter dem Gesichtspunkt der Gesuchtheit und "Ungewöhnlichkeit" verbreitert wird. Quelle für die Begriffe und Vergleiche ist dabei vor allem, und hierin unterscheiden sich "trobar ric" und "trobar sotil" wieder gemeinsam von dem "trobar clus" Marcabrus, die dem Gebildeten zugängliche lateinische literarische und gelegentlich auch juristische Schulgelehrsamkeit, zu der die Kenntnis der zeitgenössischen höfischen Romane hinzukommt. Dieser gesamte Bildungsapparat wird für einen neuen Dichtstil fruchtbar gemacht, um die höfische Liebesspannung in eine ihrer Exklusivität angemessen kostbaren und nur aufmerksamer Betrachtung zugänglichen sprachlichen Gestalt zu bilden. Umgekehrt kann gefolgert werden, daß diese Liebesspannung, die nun hinter der Dichtung im "trobar ric", die wir zunächst betrachten, eines Raimbaut d'Orange oder Guiraut de Bornelh steht, jeweils eine andere ist als diejenige in der Dichtung Bernarts de Ventadorn, eben deshalb, weil sie einer neuen, in der volkssprachlichen Dichtung bisher unbekannten, sprachlichen Gestalt erscheint⁸³⁾. Das "klassische" Form-

83) Zur Tradition der hermetischen Dichtung im Mittelalter vgl. A.del Monte: Studi sulla poesia ermetica medievale, Neapel 1953, darin besonders die Charakteristik des "hermetischen" Stils, S.18 f: "L'aspetto positivo dell'ermetismo è nella consapevolezza della singolarità della poesia, nell'esigenza del travaglio stilistico, nella volontà de creare una poesia chiusa, per comprendere la quale il lettore deve acuire la propria recettività e deve rivivere con la stessa esclusiva intensità l'esperienza poetica. Si può obiettare che ciò è comune ad ogni poesia, ma quel che importa è che queste peculiarità, queste esigenze e aspirationi diventano operose consapevolezza..."

ideal der Klarheit und Durchsichtigkeit der Textur im "trobar leu" und "trobar sotil", das im Prinzip für die Dichtung Bernarts de Ventadorn und die französische und deutsche höfische Lyrik verbindlich ist, wird hier bewußt aufgegeben zugunsten einer gewollten Undurchsichtigkeit, die sich erst nach angespanntem Nachdenken aufhellt, aber nicht ganz auflöst. Wie in dem Exkurs zu Kap.5 angeführt, ist dieser Sprachstil der selbständigste und künstlerisch anspruchsvollste Beitrag der provenzalischen Dichtung zur volkssprachlichen Literatur des 12.Jahrhunderts. Die Auswirkung dieser neuen Textur auf den Herzbegriff ist daher zu untersuchen, da wir so näheren Aufschluß über die Gestaltungsweise der einzelnen Dichter gewinnen können.

Die in ihrer Gesuchtheit noch verhältnismäßig locker und einsichtig gebaute Textur voll funkelnd sprühender Prachtentfaltung, hochfahrender Exklusivität und -brillantem Spott zeigt die Dichtung des Grafen von Orange⁸⁴⁾. Stilgeschichtlich steht er am Anfang des eigentlichen "trobar ric"⁸⁵⁾, einzelne Züge weisen deutlich zurück auf Marcabru und den Herzog von Aquitanien. Die beherrschende Grundhaltung ist aber die der hohen höfischen Liebesdichtung, mit der er, ähnlich wie der erste Trobador, seinen Spott zu treiben beliebt; die er aber auch, entsprechend dem neuen Stilideal, aus dem Fundus seiner Schulbildung⁸⁶⁾ und seiner Kenntnis einer der frühen Fassungen des Tristan-Romans⁸⁷⁾ kunstvoll ausgestaltet. Die Sicherheit, mit der er die schwierigen Sprachinhalte und Stilvorschriften meistert⁸⁸⁾, tritt in dem Lied Nr.35 (Ab nou cor et ab nou talen) uns beispielhaft entgegen. Wir wählen es deshalb zur Interpretation aus, weil in ihm der Begriff

84) ed.W.F.Pattison: The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange, Minneapolis (1952)

85) Pattison, a.a.O. p.61/62

86) Pattison, a.a.O. p.21,22,54

87) Pattison, a.a.O. Nr.27 (No chant per auzel ni per flor) wo der Vergleich mit Tristant und Iseut der Dame einen nützlichen Hinweis liefern soll, welche Möglichkeit sie hat, zugunsten des Dichters den Gatten zu betrügen

88) Vgl. Viscardi, Letterature... p.156 ss. und Riquer, La Lirica, p.134 ss.

des Herzens ungewöhnlich stark auch als Kompositionsmit-
tel hervortritt, während es sonst meist in seiner seit
Jaufre Rudel traditionellen Ausprägung genannt und inner-
halb der funkelnden Textur einen Ruhepunkt der Komposi-
tion bildet, der nicht eigens hervortritt.

Die Melodie ist nicht überliefert. Das Lied besteht
aus 8 coblas doblas capfinidas mit Vertauschung der Reime
-a- und -b-, und 2 Tornadas. Nach der Aussageführung läßt
sich die Strophe gliedern $8 a_1 a_2 a_3 b_1 - a_4 a_5 b_2$, wobei auf
die Zeile mit dem Reim -b- die Aussagebewegung der Zeilen
- a - zusteuert. So betrachtet wirkt diese Strophenform
wie die Zusammenbindung des zu einer Vierergruppe gedop-
pelten paarigen Aussageprinzips des "Aufgesangs" mit der
Dreiergruppe des "Abgesangs", welche das Aussagepaar
-a₄a₅- durch die eine abschließende Schlußzeile -b- ins
Innere der Strophe zurückbiegt, oder zumindest in formaler
Entsprechung zu -b₁- sie abrundet. Im ganzen eine zwar
lockere Strophenform, die aber deswegen gerade durch die
Spannung der Aussagen getragen werden muß.

Ia_{1/2/3}b₁- nennen aneinandergereiht die "neuen"
geistigen Kräfte, mit denen der Dichter einen "bon nou
vers" beginnen will. Die ersten drei Zeilen sind syntak-
tisch auf die vierte zugeordnet, doch so, daß Zeile eins
und zwei jeweils zwei Glieder, durch "et" verbunden, auf-
führt, Zeile drei als Bremsung der Bewegung nur noch eines,
"nou bel captenamen", das inhaltlich zugleich als die
Abrundung auf die Gesamthaltung verstanden werden kann. Die
anhaltende Repetition des Adjektivs "nou" (novu-) über die
Dauer der ganzen Strophe, in der zweiten als Adnominatio
auf "novel" weitergeführt, hat die Funktion, die Aussagen
nachdrücklich in diese eine Richtung zu intensivieren.
Beides sind Techniken des "ornatus facilis"⁸⁹⁾; durch die
auffallende Wiederholung der einen Sprachfigur, nämlich
der Repetition, jedoch entsteht der Eindruck der kunst-
voll "gewollten" Textur.

Scheinbar nebeneinander gestellt, tatsächlich aber
eine bestimmte, ansteigende Richtung einhaltend, werden
die einzelnen geistigen neuen Vermögen genannt: "cor" und

89) Arbusow, a.a.O. S.37, Nr.1 und S.41, Nr.8

Raimbaut d'Orange. PC 389,1; Pattison Nr.XXXV

- I Ab nou cor et ab nou talen
Ab nou saber et ab nou sen
Et ab nou bel captenamen
Vuoill un bon nou vers commensar;
E qui mos bons nous motz enten
Ben er plus nous a son viven
Qu'us vieills en deu renovellar.
- II Qu'ieu renovel mon ardimen
Qu'ai novel ab vieil pessamen,
Franc de novel ab ferm parven,
E chantem al novel temps clar.
Que'l novels fruitz naisson desen
E'l novels critz on Jois s'empren
E'ill auzeill intron en amar.
- III Domn'am que me fai alegrar
Qu'ieu am plus c'om non sap pensar
Tant ben cum ieu am, ni comtar,
Qu'ieu am la gensor ses conten;
-Si Deus m'am!- e no'i met cuidar
C'ad ops d'amar la'm saup triar
Amors quan nos ajostet gen.
- IV D'Amor mi deu ieu ben lauзар
Mais c'ad Amor guizerdonar
Non puosc, qu'Amors m'a si'm ten car.
Da't Amors per son chاوزimen
Mais qu'Amors non pot esojar
A sos ops, Amors, ni donar
Ad autrui don ai cor rizen.
- V Rire dei ieu si'm fatz soven
Que'l cor mi ri neis en dormen,
E midonz ri'm tant dousamen
Que ris de Dieu m'es vis, so'm par,
E si'm ten sos ris plus gauzen
Que si'm rizion catre cen
Angel que'm deurion gauc far.

I. Mit neuem Herzen und mit neuem Sehnen, mit neuem Wissen und mit neuer Einsicht und mit einem neuen schönen Benehmen will ich ein gutes neues Lied beginnen; und wer meine guten neuen Worte vernimmt, wird in seinem Dasein erneuert, denn ein Alter müßte sich durch sie erneuern.

II. Denn ich erneuere meine Leidenschaft, meine frühere Sorge und meine feste Absicht, und besingen wir die strahlende neue Jahreszeit. Denn neue Früchte entstehen aus ihr, neue Rufe, von Freude erfüllt, und die Vögel beginnen zu lieben.

III. Eine Dame liebe ich, die mich froh macht, die ich mehr liebe, als man denken oder aussprechen kann, so edel liebe ich sie; denn ich liebe die Edelste ohne Zweifel, - wenn Gott mich liebt! - und es fällt mir nicht ein zu denken, daß um des Lebens willen die Liebe sie mir auszuwählen wußte, als sie uns in edler Weise zusammengab.

IV. Um der Liebe willen muß ich mich wohl rühmen, aber der Liebe lohnen kann ich nicht, denn die Liebe hält mich in ihr wert. Die Liebe schenkt dir in ihrer Weisheit mehr als die Liebe für sich selbst sammeln kann noch einem anderen schenken, darob lacht mein Herz.

V. Lachen muß ich, und es geschieht oft, daß mein Herz mir im Schlafelacht, und meine Herrin lacht mir so süß zu, daß es mir

- VI Gaug ai ieu tal que mil dolen
Seriont del mieu gauc manen,
E del mieu gaug tuich miei paren
Viurion ab gauc ses manjar;
E qui vol gaug sai l'an queren,
Qu'ieu ai tot gaug entieiramen
De midonz que ben lo'm pot dar.
- VII Dompna, d'als non ai a parlar
Mas de vos, dompna, que baisar
Vos cuig, dompna, quand aug nomnar
Vos, dompna, que ses vestimen
En mon cor, dompna, vos esgar;
C'ades mi'us veig inz dompn'estar
Vostre bel nou cors covinen.
- VIII De mon nou vers vuoill totz pregar
Que'l anon de novel chantar
A lieis c'm senes talan var,
Dieus m'abais, et Amors, s'ieu men;
C'autre ris mi semblo plorar,
Si'm ten ferm en gaug ses laisser
Midonz, c'autre drut non cossen.
- IX Ja Dieus mais dompna no'm presen,
Sol gart ma dompn'e mon Joglar!
- X Dieus gart ma dompna e mon Joglar
E ja mais dompna no'm presen.

wie das Lachen Gottes vorkommt, so scheint mir; und ihr Lachen macht mich freudiger, als wenn mich vierhundert Engel anlachten, die mir Freude bereiten sollten.

VI. Freude habe ich so viel, daß tausend Arme durch meine Freude reich würden, und durch meine Freude lebten alle meine Verwandten in Freude ohne zu essen; und wer Freude sucht, komme hierher sie zu suchen, denn ich habe die ganze Freude ungeteilt von meiner Herrin, die sie mir wohl schenken kann.

VII. Herrin, von einer anderen habe ich nicht zu sprechen, nur von Euch, Herrin, die ich zu küssen glaube, wenn ich Euch nennen höre, Herrin, die ich unbekleidet in meinem Herzen, Herrin, Euch erblicke; denn so gern möchte ich Eure neue Schönheit in mir als Herrin sehen.

VIII. Für mein neues Lied will ich alle bitten, daß sie für mich gehen, es aufs neue vor ihr zu singen, die ich ohne schwankendes Begehren liebe; Gott erniedrige mich und die Liebe, wenn ich lüge. Denn andrer Lachen scheint mir Weinen, so fest ohne Unterlaß hält mich meine Herrin in der Freude, die keinem andren Geliebten gewährt.

IX. Gott möge mir nie eine andere Dame geben, möge er nur meine Dame und meinen Spielmann erhalten!

X. Gott erhalte meine Dame und meinen Spielmann und möge mir nie eine andere Dame geben.

"captenamen" als Außenglieder, die die Reihe gleichsam als "innere Totalität" und deren "nach außen sichtbare Erscheinung in der vollendeten Haltung" eingrenzen, zwischen ihnen die Vermögen "talen" (Wollen, Streben), "saber e sen" (Wissen und Vernunft). Diese Einspannung des Willens und der geistigen Erkenntnisvermögen - mit den Augustinischen Begriffen "voluntas" und "intellectus" benennbar - neben und aufeinander zur vollkommenen höfischen Liebe und ihrer angemessenen künstlerischen Aussage war bereits durch den Herzog von Aquitanien⁹⁰⁾ und Bernart de Ventadorn⁹¹⁾ gegeben, ihre stilistische Gestaltung bei Raimbaut d'Orange ist jedoch neu.

Der "Abgesang" wendet sich an den Hörer und rühmt die Kraft dieses seines Liedes, indem das richtige Verstehen eine "Erneuerung" in ihm auslöst derart, daß (sogar) ein alter Mensch wieder "neu", das heißt verjüngt, wird. Damit schaltet die Schlußzeile, indem sie als Opposition von "nou" "vieill" einführt, sowohl auf die in der nächsten Strophe genannte Erneuerung der Natur durch die Jahreszeit, als auch speziell auf die verjüngende Kraft der höfischen Liebe um. Außerdem wird in der Schlußzeile bereits das Repetitionsword für die zweite Strophe eingeführt "renovellar", das in -IIa₁- bereits auftritt. Diese Technik der Strophenbindung (coblas capfinidas) wird konsequent durchgeführt.

IIa₁- setzt nun bereits begründend ein, indem es das "ieu renovell mon ardimen", abgesetzt gegen die frühere Spannung -a₂- mit dem neuen Singen und Lieben der Vögel verknüpft (a₄-b₂), nachdem -b₁- in der auffordernden Wendung zum Publikum die "novel temps clar" genannt hatte. Die Schlußzeile "ill auzeill intron en amar" liefert wiederum den Übergang zur III.Strophe, welche die Dame nennt und seine - erwiderte - Liebe zu ihr preist. -a₁ - b₁ bringt in der panegyrischen Überbietungstechnik das Lob der Dame. Als Begründung für diesen Freudenhymnus wird nur zu Beginn gesagt "que me fai alegrar". -b₁- faßt aufgipfelnd zusammen: "qu'ieu am la gensor ses conten" und führt, nur unterbrochen durch die an dieser

90) Jeanroy Nr.7 (Pus vezem de novelh florir) Strophe 7:
Del vers vos dig que mais en vau
Qui ben l'enten ni plus l'escgau

Umschaltungsstelle nicht zu übersehende Beteuerungsformel "si deus m'am" zur Versicherung seiner uneigennützigsten edlen Liebe, die abschließend -b₂- als die handelnde Kraft hervortritt, welche die Liebenden in so edler Weise zusammengab. Kennzeichnend für die bis ins einzelne sorgfältig durchdachte und abgestimmte Bauweise ist die Einschaltung der Beteuerungsformel. Auch hier wird gerade die *L i e b e* Gottes hervorgehoben. Wäre sie die einzige Nennung Gottes in diesem Lied, so könnte sie als reine Steigerungsformel nicht weiter für den Zusammenhang des Ganzen wichtig sein, tatsächlich ist sie aber ein geschickter Vorhalt für die sonst wohl leicht den Rahmen sprengende V.Strophe und wird als Beteuerung in V und abschließend in den beiden Tornadas in der Wunschformel wiederholt.

Die IV.Strophe wendet sich, in Steigerung der III., an die Liebe und preist sie in derselben Überbietungstechnik für ihre Güte. Die Grenze zwischen "Aufgesang" und "Abgesang" ist dabei geschickt überspielt - wobei zur Intensivierung "Amors" dauernd repetiert wird - indem die Liebe "per son chاوزimen" - mehr schenkt als sie für sich behalten kann, d.h. sich selbst überbietet. Durch Wortrespon- sion zwischen -IIIa₅- (ad ops d'amar) und -IVa- (a sos ops, Amors) wird die Uneigennützigkeit seiner eigenen Liebe in Übereinstimmung mit dem Wesen der sich selbst in ihrer schenkenden Fülle überbietenden Liebe dargestellt. Kontakt- verknüpfung, verstärkt durch die Partienrespon- sion, genügt. Aus dieser Übereinstimmung und dem soeben ausgesprochenen Wissen über die vollkommene Liebe ergibt sich seine Freude "don ai cor rizen". Diese ungewöhnliche Formulierung wird gerechtfertigt durch die Notwendigkeit, in der abschließenden Zeile die im Abgesang aufgebaute Aussagespannung angemessen zu binden und auf die folgende Strophe überzu-

Que'l mot son fag tug per egau
Cominalmens,
E'l sonetz, qu'ieu mezeis m'en lau,
Bos e valens.

- 91) Bernart de Ventadorn: vgl. oben Nr.15 Strophe 1 u.8,
Nr.31, Strophe 1, et passim

leiten. Aus der Erkenntnis der sich in ihrer schenkenden Fülle selbst überbietenden Liebe folgt die Antwort im Lachen der inneren Gesamtheit der Persönlichkeit. Das Lachen - wir würden heute wohl eher von "Lächeln" sprechen - ist in der mittelalterlichen Kunst Ausdruck der vollkommenen Glückseligkeit des Menschen. Diese gleichsam absolute Freudenspannung der Persönlichkeit ist der notwendige Vorhalt für die Kühnheit der folgenden Strophe.

- Va₁ - nimmt das Lachen auf, bezieht es zunächst auf die äußere Erscheinung (*rire dei ieu*) und führt als Begründung und zugleich als Präzisierung für -IVb₂- in -a₂- an, daß ihm das Herz oft im Schlafe lacht. Wir vermuten hier eine variierende Anspielung auf Cant. 5,2: "Ego dormio et cor meum vigilat", hier wiederum gesteigert auf den Ausdruck der höchsten Freude. -a₃- nennt die "Antwort" der Dame in ihrem Lachen, -b₁- sofort wieder die Reaktion des Dichters, ausgedrückt in einem ebenso kühnen wie sprachlich und gedanklich beherrschten Vergleich ihres Lachens für ihn mit dem Lachen Gottes, gesichert durch die doppelte Formel der subjektiven Deutung: "m'es vis, so'm par". Diese Vorsicht zeigt, daß der Dichter gebildet genug war, um zu wissen, was er aussagte, und darüber hinaus, daß er als Künstler die Sprache so beherrschte, daß er es wagen konnte, diese Aussagen in seine Dichtung aufzunehmen. Auch in der äußersten Spannung bleibt sie geistig kontrollierbar und kennt kein romantisches Verschwimmen der Konturen.

Der "Abgesang" nimmt nach -b₁- noch einmal auf, jetzt aber in eindeutiger Überbietungstechnik: "e si'm ten sos ris plus gauzen" und bringt den weniger als "Bild" als durch seine geballte Kraft faszinierenden Vergleich der vierhundert lächelnden Engel, über dem das Lächeln der Dame höher steht.

Strophe VI knüpft an den in -Vb₂- genannten Begriff der Freude an und preist sie in der Spannung bereits abklingend: durch die Nennung ihrer Wirkungen.

a₁a₂- von seiner Freude könnten tausend Traurige reich werden; a₃b₁- variiert den Einsatz noch einmal und löst die Spannung durch eine reizende kleine Anzüglichkeit

an die Adresse der "lieben Verwandten": del mieu gaug
tuich mieu paren/ viurion ab gaug ses manjar".

Der "Abgesang" variiert das Thema, indem er in der
Schlußzeile auf die Dame hinführt, die der Dichter in
der VII.Strophe direkt anredet, hier in der anhaltenden
Repetition der Anrede und der syntaktischen Überspielung
aller Zäsuren bis -a₄- die Intensität seiner Werbung be-
tonend. -a₅b₂- treten als deren resümierende Begründung
zusammen und führen über "bel nou cors covinen" auf Strophe
VIII, dem eigentlichen Geleit. Hier klingen die wichtig-
sten Motive des Liedes noch einmal an. -a₁a₂- : nou vers/
novel chantar; -a₃b₁-: Beteuerung seiner wahrhaften Liebe
bei Gott und der Liebe; -a₄-: alles andere Lachen erscheint
ihm als Weinen - Überbietung durch das Gegenteil -;
-a₅-: die Freude ist durch sie bedingt. -b₂- führt einen
neuen Gedanken ein: die Mahnung an die Dame, ihrerseits
ihm treu zu bleiben. Die beiden Tornadas führen das Prin-
zip der Reimvertauschung als Zeilenvertauschung noch ein-
mal im kleinen durch und drücken den Wunsch aus, Gott möge
dem Dichter nie eine andere Dame geben (erneute Treuever-
sicherung) und sie und seinen Spielmann, der das Lied zu
singen hat, beschützen.

Die gehaltliche Funktion des Herzbegriffs und die
formale sind in dieser Dichtung die bereits bekannten:
sie stellen die Beziehung der ausgesagten Liebesspannung
zu der dichtenden Persönlichkeit als des ruhenden Punktes
der Textur her. Verglichen mit der Technik Bernarts de
Ventadorn wird auch hier die einfache Nennung bevorzugt.
Auch die dem Herzen zugeschriebene Fähigkeit, die Geliebte
zu sehen, ist bei Bernart einmal genannt⁹²⁾. Neu dagegen
ist das von ihm ausgesagte Lachen. Wenn diese Wendung des
Motivs und sein starkes Hervortreten in dem betrachteten
Lied auch eine Besonderheit innerhalb des Schaffens Raim-
bauts d'Orange darstellt, so ist es dennoch aufschlußreich,
welchen Kunstgriff er innerhalb des "trobar ric" anwenden
muß, wenn er eine entsprechende Intensivierung der psycho-
logischen Aussage erreichen will.

92) Bernart de Ventadorn Nr.41, Strophe 6. Vgl. oben
Anm.75; Raimbaut d'Orange Nr.35, Strophe 7

Gegenüber der "dousor al cor" als des Ausdrucks der freudigen Spannungsintensität des Menschen wird hier von "cor" direkt die Freude der gesamten Persönlichkeit durch die Übertragung einer visuell wahrnehmbaren Ausdrucksgeste ausgesagt. Es ist dieselbe Methode, die auch zur Bildung des Begriffs "oculi cordis" geführt hat⁹³⁾. Damit kann über die Analogie mit dem äußeren Verhalten des Menschen, das sinnlich wahrnehmbar ist, das psychologische Geschehen dichterisch "repräsentiert" und zugleich in der vom Dichter hier gewünschten "positiven" Erfüllung ausgesagt werden, ohne daß er tatsächliche "epische" Ereignisse, wie die "companho-Lieder" des Herzogs von Aquitanien, nennen muß. Dieser Zug zur visuellen Repräsentation, durch die Analogie mit Handlungen und Gestalten der sinnlich wahrnehmbaren Welt, in der psychologischen Darstellung greift konsequent über die Ansätze des "trobar leu" Bernarts hinaus und ist vor allem für die gelehrte Kunstdichtung des 13. Jahrhunderts (vgl. Rosenroman) charakteristisch. Er erscheint aber auch schon im Roman d'Enéas und bei Marcabru.

Es ist Raimbauts dichterische Leistung, wie er diesen Kunstgriff für die Aussage der F r e u d e der gesamten geistigen Persönlichkeit innerhalb der höfischen Liebeswerbung fruchtbar zu machen weiß in seiner Verwendung innerhalb eines sprachlichen Wirkungsgefüges, das durch die allgemein üblichen Umschaltungen und Repetitionen, die neue Anspannung bereits bekannter sprachlicher Techniken, den Einbau von Bildungselementen und gesuchten Wörtern und Vergleichen, eine gegenüber der Dichtung Bernarts und seiner Schule neue Gestalt gewinnt. Es ist eine Gestalt von funkelnder sprachlicher Kraft und zugleich Bändigung, für uns erkennbar an dem Beispiel, wie der persönliche Fixpunkt der dichterischen Liebesspannung, das Herz, durch diese Textur in sie hineingezogen wird und dennoch in seiner ursprünglichen Funktion neu gewahrt bleibt.

93) Vgl. oben S.33 ff.

Es gilt allgemein als sicher, daß der in der berühmten Tenzzone "Era'm platz, Giraut de Bornelh"⁹⁴⁾ von diesem als "Senher Linhaure" Angeredete niemand anderes ist als Raimbaut d'Orange, der hier die Position der exklusiven, die Aussagewerte hierarchisch gliedernden, nur einem auserlesenen Publikum zugänglichen Dichtung - von ihm "trobar clus" genannt - gegen die Angriffe des Giraut de Bornelh rechtfertigt. Diese Rechtfertigung besteht lediglich in dem Hinweis auf die für aristokratisches Denken unannehmbare Vorstellung, daß bei einem einfachen Dichten, das allen zugänglich ist, auch die Gehalte allen offenbar werden und "so que vas totz es comunal;/... adonch tuch seran egal"⁹⁵⁾. Giraut hält dem die größere Beliebtheit dessen entgegen, der die Dichtung "levat e venansal"⁹⁶⁾ gestaltet. Raimbauts Haltung ist seiner eigenen Dichtung angemessen, schwieriger aber ist die Position Girauts zu deuten, des "Poeta Rectitudinis", wie ihn Dante ehrend genannt hat, und des "maystre dels trobadors... per totz aquels que ben entendon sobtils digs ni ben pausatz d'amor ni de sen"⁹⁷⁾. Die theoretischen Äußerungen Girauts in seinen Liedern befinden sich nur teilweise im Einklang mit seiner Haltung gegenüber Raimbaut: Opposition gegen das schwierige Dichten⁹⁸⁾. Ebenso wäre eine Textur von der

94) ed. A.Kolsen: Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh. 2 Bde. Halle 1910 und 1935. Bd.1, Nr.58

95) ib. S.374, Zeile 6/7

96) ib. Zeile 13

97) Kolsen, Giraut Bd.2, S.1, Zeile 7 ff.

98) Kolsen, Giraut, Bd.1 Nr.4, Strophe 1-3, vor allem Strophe 2:

Be'l saupra plus cobert far;
Mas non a chans pretz enter,
Can tuch no'n son parsoner.
Qui que's n'azir, me sap bo,
Can auch dire per contens
Mo sonet rauquet e clar
E l'lauch a la fon portar."

(nach Kolsen ib.S.17): Wohl könnte ich ihn (den "vers") dunkler machen; aber ein Lied hat keinen vollkommenen Wert, wenn nicht alle seiner teilhaftig werden. Mag man sich auch darüber ärgern, mir gefällt es, wenn ich mein Lied mit rauher und heller Stimme (d.h. schlecht oder gut) um die Wette vortragen höre und vernehme, daß man es zur Quelle trägt.
ib.Nr.20,1. Strophe. Zum schwierigen Stil: Nr.3, Strophe 7; Zeile 55/56:

klaren Durchsichtigkeit Bernarts de Ventadorn zu erwarten. Tatsächlich gehört aber seine Dichtung zum Schwierigsten, was die provenzalische Lyrik des 12. Jahrhunderts hervor- gebracht hat. Nur einige wenige Lieder sind sprachlich leichter zugänglich. Von einer "Konversion" zum "trobar leu" in der Auseinandersetzung mit Raimbaut d'Orange kann daher, wie Viscardi mit Recht ausführt⁹⁹⁾, keine Rede sein. Zwischen den etwas leichter eingehenden Kompositio- nen und den schwierigen Liedern besteht in der Handhabung der sprachlichen Techniken und der Form nur ein Gradunter- schied¹⁰⁰⁾. Worin besteht denn nun das von Giraut so nach- drücklich betonte stilistische Ideal der Allgemeinver- ständlichkeit und Klarheit? Offensichtlich nicht in den ausgesagten Gehalten noch in einer lockeren Sprachführung als solcher, sondern in einer gradweise anzuspinnenden und zu lockernden Textur, deren gelehrte Künstlichkeit fest- steht. "... A far una leu chanso;/qu'eu cut c'atretan grans sens/es, qui sap razo gardar,/com los motz entrebescar¹⁰¹⁾". Das leichte Lied zu dichten erfordert eine ebenso große künstlerische Anspannung wie "los motz entrebescar". Die- ses ist die äußerste Möglichkeit des schwerverständlichen Dichtens. Ob Giraut diese tatsächlich auch verwirklicht

"C'aissi l'escur com ebenh:

Mo trobar ab saber pren."

... denn ich mache ihn (mo chantars) so dunkel wie Ebenholz: mit Wissen befruchte ich mein Dichten."

ib.Nr.27, Strophe 6, Zeile 51 ff.:

"Mors, per melhs assire Mo chan,

Vauc cerchan Bos motz en fre

Que son tuch chargat e ple

D'us estranh sens natural

E non sabon tuch de cal."

Um indessen meinen Gesang besser abzufassen, suche ich gute gefügte Worte, die alle beladen und angefüllt sind mit fremdartigem (und zugleich) natürlichem Sinn, und nicht alle wissen, mit welchem.

99) Viscardi, Lett.d'oc e d'oïl, p.165 s.

100) J.J.Salverda de Grave: Observations sur l'art lyrique de Giraut de Borneil (Mededeelingen der Koninklijke Nederlandsche Akademie van Wetenschappen, Afd.Letter- kunde. N.R.Deel 1, Nr.1) Amsterdam 1938, p.81,83.

101) Kolsen, Nr.4, Strophe 3, Zeile 18 ff.:

... ein leichtes Lied zu machen; glaube ich doch, daß es von ebenso großer Kunstfertigkeit zeugt, die Ver- nünftigkeit (in der Dichtung) zu wahren, als die Worte ineinander zu knüpfen.

hat, können wir heute nicht mehr feststellen; es scheint aber, daß es ihm nicht um die geheimnisvoll abschirmende Dunkelheit als solche ging, sondern um den besonderen "Sinn", den er nicht ausschließlich, aber doch weitgehend, sowohl in der angespannten als auch in der gelockerten Textur glaubte ausdrücken zu können. Den besonderen Sinngehalt schöpfte er so aus seinem Wissen: "Mo trobar ab saber prenh."⁹⁸⁾ Dieses bezog er, wie seine Biographie meldet, von der literarischen Schulgelehrsamkeit¹⁰²⁾; das Prinzip, nach dem er es verwendete, ist jene besonders ausgeprägte, auf ethische Erkenntnis gerichtete Intellektualität, die ihm den Ehrentitel des "Lehrers der Trobadors" und des "Poeta rectitudinis" eintrug.

Diese neue Akzentuierung des bekannten Themas bewirkt, daß, anders als bei Raimbaut d'Orange, trotz der gesteigerten Schwierigkeit der Textur die rationale Durchdenkbarkeit des Ausgesagten soweit gewahrt werden muß, daß dies als Lehre wiederum fruchtbar werden kann. Es ist die Eigenheit des Giraut'schen "trobar ric", daß die lehrhafte Tendenz zum logischen Verständnis vor allem in der Aussagehaltung und -führung und nicht in der schwer zugänglichen sprachlichen Organisation der Textur selbst sich manifestiert. Theoretisch steht wieder hinter diesem Anspruch die biblisch-augustinische Beziehung der Liebe auf die Erkenntnis als Voraussetzung, Medium und Folge; wobei hier die ethische als die höchstmögliche Stufe des geistigen Erkennens gemeint ist.

Bei dieser gespannten Textur des "trobar ric" und des Anspruchs auf allgemeine Gültigkeit des Ausgesagten muß der Begriff des Herzens als Kompositionsmittel zurücktreten, weil sonst das persönliche Element des dichterischen "Ich" zu stark hervortreten könnte. Außerdem ist dabei in der Theorie der Vollzug der tadellosen höfischen Liebe in der künstlerischen Aussage primär wichtiger

102) Kolsen, Giraut Bd.II, S.2, Zeile 9 ff.: "E la soa vida era aytals que tot l'ivern estava en escola e aprendia letras e tota l'estat anava per cortz e menava dos chantadors que chantavon las soas chanços."
Vgl. Viscardi, Lett.d'oc e d'oil, p.162 s.

als der Aufweis der Eigenart ihrer Wirkung auf das dichtende "Ich".

Am Beispiel des Liedes Nr.7 "Sol c'Amors me plevís", das den Begriff des Herzens etwas stärker als sonst üblich verwendet, läßt sich die virtuose Beherrschung der Sprache in der Genauigkeit der Aussage aufzeigen¹⁰³⁾.

Es besteht aus 5 siebzehnzeiligen Strophen und 2 Tornadas, gebunden als coblas unissonans. Die Melodie ist nicht erhalten, was die Interpretation dieses kunstvollen Gebildes bedeutend erschwert. Nach den Reimen zu urteilen, stellt die Strophe einen Lai-Ausschnitt dar, ob sie auch musikalisch so geführt oder vielmehr als "vers" durchkomponiert war, muß offen bleiben. Wir schlagen folgende Gliederung vor:

- | | | |
|----|-------|---|
| 1) | 6a | Die logisch differenzierende Aussageführung |
| | 6a | gleitet durch die ganze Strophe hindurch, an |
| | 6b | bestimmten Punkten durch adversative oder kau- |
| | 6c' | sale Konjunktionen leicht umgeschaltet, wobei |
| | 6c' | auch die Aussagezeit eine wichtige darstellende |
| 2) | 6d | Funktion erhält. Die Reimbindungen sind als |
| | 6d | gliedernde Elemente genützt, die vor allem |
| | 6e | rein klanglich durch -b- und -c'- die Partien |
| | 6e | 1) und 3), sowie 1) und 4) miteinander ver- |
| 3) | 6b | knüpfen. Der verlängerte Schlußlauf (11c' + |
| | 6b | 4f+7f 11c'), rhythmisch präludiert durch die mit Reim |
| | 4f+7f | in sich abgesetzten Partien -4f + 7f-, -4g 7g - |
| 4) | 4g | gibt der Strophe den abrundenden Halt. |
| | 7g | |

11 c'
11 c'

I,1) ist syntaktisch in sich gegliedert in die ersten drei Zeilen als Voraussetzung, denen in -c'c'-, bereits durch den weiblichen Reim hervor- gehoben, die Konsequenz folgt. Die Voraussetzung ist, so-

103) Salverda de Grave, a.a.O. p.47 ss., 77
Riquer, La Lírca, p.319: "G.d.B. es un poeta magní- ficamente dotado: domina toda clase de recursos mé- tricos y retóricos, posee un lenguaje depurado, ele- gante y emotivo, y la rima se le ofrece con sorprenden- te naturalidad. Es, ante todo, un profesional de la poesia que conoce a la perfección su oficio..."

Giraut de Bornelh, Kolsen Nr.7

- I Sol' c'Amors me plevi
C'aissi co'lh fora fis
M'atendes convinens,
Enquer me trobera
Drech en sa charrera;
Mas non entenda ges
Si, can m'aura repres,
Que'm fass'un jorn jauzir
E pois tot l'an languir,
Car no'm sembl'avinens
Aitals jocs ni sabens
C'om totz sos ans
Do per dos o tres semblans!
Mas si'm fezes
Segon mo servir merces,
Domna gensor de ric pretz ai chاوزida,
Vas cui aclis fora tota ma vida.
- II Mas s'ela m'o sofris
Vas cui serai aclis,
S'amors vol, umilmens,
D'aitan la preiera
Que no'm fos trop fera
Ni ges no'lh desplagues,
Si mo cor li disses.
Car pos c'om no pot dir
So cor ni descobrir
Lai on es sos entens
Pauzatz, drechs es niens
Tutz als bobans,
C'om pot far en fols mazans;
Don ses defes,
Pos que mo cor dich l'agues,
Tot sai de ver que ma bon'escharida
En breu de tems vengra senes falhida.

I. Wenn die Liebe mir nur verbürgte, mir gemäß meiner Treue die Wünsche zu erfüllen, sollte sie mich noch unentwegt auf ihrer Straße finden. Aber sie möge das nicht so verstehen, daß sie, wenn sie mich wieder aufgenommen hat, mich einen Tag Freude haben und dann das ganze Jahr in Sehnsucht lasse, denn mir scheint nicht angenehm ein solches Spiel noch klug, daß man alle seine Jahre für zwei oder drei Blicke hingebe. Aber wenn sie mir gemäß meinem Dienen Gnade erwiese, dann werde ich eine edle, hochgeehrte Dame erwählt haben, der ich mein ganzes Leben lang ergeben wäre.

II. Aber wenn sie es gestattete, der ich demütig, wenn die Liebe will, ergeben sein werde, (dann) würde ich sie inständig bitten, daß sie mir nicht zu feindlich sei und es ihr nicht mißfallen möge, wenn ich ihr mein Herz sagte. Denn wenn man sein Herz nicht sagen und entdecken kann da, wohin das Streben gerichtet ist, so ist ein völliges Nichts jeder andere Genuß, den man sich in törichten Aufregungen verschaffen kann. Daher weiß ich sicher, daß, wenn ich ihr mein Herz gesagt haben würde, mir in kurzer Zeit mein gutes Geschick unfehlbar zuteil wird.

III S'om m'enquer qui m'o dis,
Respon li: 'Sos bels vis.'
"E com? Es tan plazens?"
'Oc, e mais enquera;
Tan qu'eu no cudera
C'anc mais esser pogues
Quez ilh tan me plagues.'
Qu'eu posc de ver plevir:
Can sos bels olhs remir
Amoros e rizens,
Tan sui sobrejazens
E dezirans
Qu'eu mor com fos sos comans
E gen apres
A far tot so que'lh taisses;
C'aissi com es de totz valers complida,
Tanh qu'ilh sia de servidor garnida.

IV E pos c'ab so dolz ris
A mo cor el seu mis,
Per far sos mandamens-
C'altra n'esquivera!-
Segrai sa banera.
'C'as dich? No saps cals s'es?'
"Oc eu! D'aisso si'm pres,
Nems cudei enardir.
Deus me gart de falhir!
Me trai men, pos si'm vens
Sa grans beltatz e'l sens
E'l cors prezans,
Avinens, gen aconhdans?
Que non es res
C'ostar del cor la'm pogues!"
'Fai to voler; molt es de te sazida.'
"Ai, co'm plai fort, si no'm met en oblida."

III. Wenn mich jemand fragt, wer mir das gesagt hat, antworte ich ihm: 'Ihr schönes Antlitz.' "Und wieso? Ist es so angenehm?" 'Ja, und noch mehr; so sehr, daß ich nicht glauben würde, es könnte je eine (Dame) geben, die mir so gefiele wie sie.' Kann ich doch wirklich versichern: wenn ich ihre schönen, liebenden, lachenden Augen ansehe, dann bin ich so überwältigt und strebe (zu ihr), daß ich sterben wollte, wenn ich nur ihr Höriger sein könnte und schön gebildet, um alles zu tun, was ihr zukäme. Denn sie ist so von allen Werten erfüllt, daß es sich gehört, daß sie über einen Diener verfüge.

IV. Und da sie mit ihrem süßen Lachen mein Herz zu sich gezogen hat, werde ich, um ihre Befehle auszuführen - denn eine andere würde ich abweisen! - ihrer Fahne folgen. "Was hast du gesagt? Weißt du nicht, wer sie ist?" 'Doch! Es ergreift mich so, daß ich beinahe zu viel wagte. Gott bewahre mich vor dem Scheitern! Verliere ich den Verstand, da mich so besiegt ihre große Schönheit, Klugheit, Trefflichkeit, Anmut und die edle Art des Umgangs? Gibt es doch nichts, das sie mir aus dem Herzen fortnehmen könnte!' "Sie erfüllt deinen Wunsch; sie ist von dir sehr eingenommen." 'Ach, wie sehr gefällt es mir, wenn sie mich nicht vergißt!'

V Mas s'a l'emperairitz,
Que tan gen m'a conquis,
Plagues e fos sofrans
D'auzir ma preiera,
Enquer l'o dissera,
Car sos parlars cortes
En so servir m'a mes,
Qu'ilh degues acolhir
De bo grat mo servir,
Pos sers obediens
Li qui es totz contens
E fis amans
Francs, umils e merceians.
E qu'en di, res
Vos altres amans no's pes;
Si ai saubut chاوزir a ma partida
Tal c'anc no fo de be-far adormida!

VI Mas si'l cors convinens,
Adrechs, sobreplazens
Sofre, membrans
Be'us dic: Ja per mil afans
Que trachs n'agues,
Non er jois que'm retraisses
D'onrar e de servir, qui que men crida,
Leis per cui es onors tot'esclarzida?

VII Ad Amor prei, qu'er tan s'es adormida,
Qu'endrech de me per merce, siressida.

V. Aber wenn es der Kaiserin, die mich so edel erobert hat, beliebte und sie geduldig wäre, meine Bitte zu hören, würde ich es ihr noch sagen, daß sie, da ihr höfisches Sprechen mich in ihren Dienst gebracht hat, meinen Dienst wohlwollend annehmen müßte; denn gehorsamer Diener bin ich ihr, und edler Liebender, treu, ergeben und um Gnade bittend. Und was sie dazu sagt, möge euch andere Liebende nicht kümmern. So habe ich verstanden, für meinen Teil eine solche zu wählen, die niemals müde wurde Gutes zu tun!

VI. Aber wenn die Schöne, Angenehme, höchst Anmutige es gestattet, sage ich euch bedachtsam: Wird es nicht trotz tausend erduldeten Leiden eine Freude sein, die ich gewinnen würde, wenn ich, ungeachtet allen Geschreis, diejenige ehrte und ihr diene, durch welche die Ehre allen Glanz erhalten hat?

VII. Die Liebe bitte ich, die jetzt so fest schläft, daß sie mich durch Gnade entschädigt, wenn sie erwacht.

(Übersetzung nach A.Kolsen.)

fern sie "Amors" betrifft, hypothetisch in den Konjunktiv Imperfekt (plevis, attendes) abgerückt, der diese Voraussetzung begründende Vergleich durch die persönliche Haltung des Dichters "C'aissi co'l fora fis" wird dafür mit dem Konditionalis b wiedergegeben, der, auf dem lateinischen Plusquamperfekt basierend, hier sowohl in der grammatischen Kongruenz mit der übergeordneten Satzeinheit steht, als auch selbst die allem vorangehende Bindung des Dichters an die Liebe als tatsächliches Faktum zum Ausdruck bringen kann. Auf dieses erwartet der Dichter die Gewißheit, daß "Amors" angemessen reagieren möge, worauf er dann seinerseits als Folge in -c'c'- wiederum im Konditionalis b der Liebe versichert, daß sie ihn auf ihrem Wege finden werde. Aus dieser komplizierten Satzkonstruktion ist mit Präzision bereits das Verhältnis Dichter-"Amors" erkennbar: fest steht nur, daß er sich ihr übergeben hat. Aus diesem Faktum ergeben sich die Spekulationen über ihre möglichen und durch dies Medium der Hypothese hindurch erbetenen Antworten, auf denen ihrerseits seine zukünftig sicheren Reaktionen basieren. Es ist nun reizvoll zu beobachten, wie im Verlauf des Liedes von Strophe zu Strophe diese Zukunftshaltung gleichsam auf Naheinstellung gebracht - in der Aussage "präsent" - wird und damit den wirkungsvollen, das Ganze wieder abrundenden Übergang zur Werbung an die Dame bildet.

2) Die Aussageführung wird auf eine verneinte Antithese umgeschaltet, sie bildet eine Amplificatio über dem Tropus der Oppositio¹⁰⁴⁾. An Direktheit gewinnt sie durch die Überleitung auf den Konjunktiv Präsens (entenda, fassa) für die Handlung der Liebe und das Futurum exactum (aura repres) für die seinige. Antithetisch zugespitzt sind die Aussagen selbst: gegen das "un jorn jauzir" steht das "tot l'an languir", das die Liebe ihm verursachen kann, wenn sie die "Bitte" von 1) erhört hat. Gegen diese Handlungsweise der Liebe wünscht sich der Dichter im voraus zu sichern. In 3) wird 2) variiert aufgenommen, nun direkt vom Dichter als unpassend und unweise abgelehnt; keineswegs jedoch wird dieses Urteil direkt auf die Liebe bezogen,

104) Arbusow, a.a.O. S.87, Nr.9

sondern dadurch abgedämpft, daß es einem Mann gilt, der "totz sos ans Do per dos o tre semblans".

4) kehrt, wieder adversativ, von dieser Gegenmöglichkeit auf die positive von 1) zurück, zugleich mit der entsprechenden Rückschaltung auf den Konjunktiv Imperfekt (fezes): wenn ihm die Liebe Gnade gemäß seinem Dienen erweisen würde, so wird er - im Futurum exactum - und entsprechend seiner Versicherung in -1)c'c'- und diese zugleich präzisierend- eine Dame erwählt haben, der er, nun mit dem zu "fezes" korrespondierenden Konditionalis b, der jetzt in die Zukunft weist, sein Leben lang ergeben wäre. Der Schlußlauf bindet also nicht nur rein klanglich, sondern auch durch die Aussage nach 1) zurück, aber in eindeutiger, durch die Gegenbewegung von 2) und 3) mitbewirkten Steigerung, in der die Dame erstmals genannt wird.

Die zweite Strophe spricht von seinem Verhalten zu der Dame. "Amors" tritt zurück; sie wird nur noch einmal als die voraussetzende Instanz genannt "S'Amors vol". Die allgemeine Auseinandersetzung mit ihr ist in der ersten Strophe geschehen. - II 1) ist syntaktisch gleich konstruiert wie -I 1)- und spitzt sich auf die hypothetisch sichere Bitte zu "Que no'm fos trop fera". -2) nimmt dies variierend auf und überspielt damit intensivierend die Zäsur, um damit die Basis für das "mo cor li disses" zu gewinnen. Die Zäsur wird ins Innere dieses Abschnitts gelegt, indem, variierend als Begründung, die Grenze nach 3) syntaktisch wieder wirkungsvoll steigernd überspielend, die Notwendigkeit des "dir so cor", im Indikativ Präsens und als allgemeine Erfahrung ausgesagt wird: wenn man seine persönliche Haltung, derjenigen, der sie gilt, nicht mitteilen kann, so ist jeder andere Genuß hinfällig, d.h. nach Auflösung dieser Hyperbel¹⁰⁵⁾, daß seine Freude allgemein von der Mitteilung seiner Liebe zu ihr abhängt. 4) knüpft denn auch an diesen Verbindungsgedanken an, wenn nun, wieder persönlich gehalten und auf die Dame bezogen, gesagt wird, daß er weiß, daß wenn er "mo cor dich l'agues", sein Glück kommen werde. Auch hier ist die syntaktische

105) Arbusow, a.a.O. S.89, Nr.13

Konstruktion gleich wie in der entsprechenden Partie der ersten Strophe. Das Verhältnis des Schlußlaufs zu -1)c'c'- ist dagegen im Vergleich zu I insofern anders, als hier, statt der gesteigerten Parallelität, über die hypothetische "Aussage" des Herzens die positive Möglichkeit der Komplementärbewegung ausgelöst wird: dem "Aitan la preiera/ Que no'm fos trop fera" tritt die Sicherheit des "ma bon escharida/En breu de tems vengra senes falhida" entgegen. Wichtig ist die Umschaltung in "vengra" auf das Futur I. Damit ist die Verbindung zur III.Strophe gegeben, die in der von Giraut häufig verwendeten Dialogtechnik diese unmittelbare Gewißheit aus ihrer Schönheit ableitet und zugleich deren Preis darbringt. Ihre Schönheit und ihre Augen bewirken, daß er ihr dienen will - und sind zugleich für sie Verpflichtung, sich mit einem Diener zu versehen. Die Argumentation ist wieder geschlossen, darüber hinaus ist die Aussagehaltung jetzt in die unmittelbare Vergewärtigung seines Strebens überführt. Die IV.Strophe spricht dies in 1) klar aus: Da sie durch ihr süßes Lachen sein Herz zu sich gezogen hat, "segrai sa banera". 2) schaltet auf den Dialog um mit der erschreckten Frage des Partners auf diese unerhörte Feststellung, ob er nicht wisse, wer sie sei? Er ist sich ihrer Werte wohl bewußt, welche die Intensität seiner Liebe ebenso stark ausgelöst haben - 2) und 3) -, so daß 4) nichts sie aus seinem Herzen lösen kann. Der Gesprächspartner überbringt als Höhepunkt der "Vergewärtigung" ihre Reaktion: "... Molt e s de te sazida". Diese wird sofort durch seine, tadellos höfisch beherrschte, Reaktion in der Bitte, sie möge ihn nicht vergessen, auffangen.

Strophe V wendet sich in dem fast wörtlich aufgenommenen Eingang der Strophe II als Werbung an eine bestimmte Dame, und bezieht III nun auf sie. Ihre Haltung wird in 4) angelehnt an die entsprechenden Partien von I,II und IV, vorsichtig angedeutet und zugleich in ihren Preis werbend verhüllt.

Die Tornada VI umfaßt die Partien 3) und 4). Sie kehrt in die hypothetische Aussagehaltung der ersten beiden

Strophen zurück: Wenn sie seinen Dienst annimmt, wird er sagen, daß trotz des Leidens er aus ihm Freude schöpfen würde, eben weil sie erst der Ehre (onors) ihren Glanz verleiht. Der Dichter greift hier präzisierend auf -II 3)- zurück und gibt die Definition des höfischen Minnedienstes in endgültiger Ausprägung. Syntaktisch ist die Strophe so geführt, daß auch die Aussagebewegung auf die Schlußzeile zu eilt, die den höchsten Preis der Dame enthält: "Leis per cui es onors tot'esclarzida."

Die 2.Tornada nimmt nur den Schlußlauf -c'c'- auf und schaltet in die faktische Gegenwart um: er bittet die Liebe, die j e t z t fest schläft, mit ihm Gnade walten zu lassen, wenn sie erwacht. Der Kreis schließt sich zurück zur ersten Strophe: erst durch die Liebe kann er, wenn sie sich ihm gnädig erweist, die höfische freudige Vollkommenheit erlangen.

Wir fragen nach der Funktion und Bedeutung von "cor" in dieser gedanklich ebenso gespannten wie präzisen Textur. In Strophe II wird es dreimal repetiert im selben Bedeutungszusammenhang: "dir mo cor". Von dieser Aussage hängt seine "bon escharida" ab. Ihre Wichtigkeit wird zunächst nur formal durch die gehäufte Nennung und die sich aus ihr ergebende Umschaltung in die Gewißheit in den folgenden Strophen markiert. Die inhaltliche Erfüllung kommt in Strophe IV, wenn korrespondierend gesagt wird, daß sie sein Herz an sich genommen habe mit ihrem Lächeln, und daß nichts sie aus seinem Herzen entfernen könne. An diese abschließend aufgipfelnde Versicherung schließt ihre Antwort durch den Gesprächspartner an. Entsprechend der werbenden Haltung des Dichters, durch die die Dame fast ganz aus dem Bereich des Liedes herausgestellt bleibt, schiebt sich hier "cor", was sonst selten bei Giraut geschieht, als Inbegriff seiner ihr ergebenen Persönlichkeit nicht nur gedanklich, sondern auch als Kunstmittel, die Steigerung seiner Aussagen aufzubauen und durchzuhalten, in den Vordergrund. Die visuellen Elemente treten zurück. Gesteigert wird die Künstlichkeit der Textur durch die syntaktischen Konstruktionen, wobei der Dichter vor allem auf die Aussagezeiten Wert legt.

Ihre Verbindung läßt die verblüffende "Präsentierung" des erhofften Geschehens und auch wieder dessen Rückführung in die Ausgangsstellung zu. Während also der einzelne Ausdruck bewußt schwierig gestaltet ist, liefert dieser Zeitablauf das Verbindungselement, das zugleich auch die Verstehbarkeit des Auszusagenden erleichtert - wenn man es erkannt hat. Das Herz als persönlicher Fixpunkt der Liebespannung in der Textur kann in diesen Ablauf eingeschaltet werden, und trägt ihn mit, insofern es für die persönliche tadellose Bindung des Verbenden steht.

Damit zeigt sich an einem einzelnen Beispiel, wie der Herzbegriff von Giraut in die Schwierigkeit seiner dichterischen Aussage eingeschaltet werden kann, wobei seine uns bereits bekannte künstlerische Funktion in eine trotz aller bewußt auf Schwierigkeit hin konstruierten, dennoch äußerst präzisen und einsichtigen Textur hineinleuchtet.

Der bisherigen Dichtung genügt zum Ausdruck der persönlichen Seinsweise des Menschen der Begriff des Herzens. Arnaut Daniel¹⁰⁶⁾, nach Dantes Urteil der größte der Trobadors, und dessen Wirken bereits in die ersten Jahre des 13. Jahrhunderts hinübergreift, wagt es, neben "cor" auch "arma" (anima) in seine Dichtung einzuschalten. Wir nennen als Beispiel die Sestine "Lo ferm voler qu'el cor m'intra"¹⁰⁷⁾. Der äußerste Grad sprachlicher Formungskunst scheint in dieser Dichtung erreicht, wo der Aussagegehalt hinter die Klangwirkung der Sprache und den intellektuellen Genuß an der Bezwingung des vom Mechanismus der Sestine sich der Aussageführung entgegenstellenden Formzwangs zurücktritt. Daß diese Dichtkunst aber nicht "nur leere" Formenakrobatik ist, sondern sie im Untergrund von der Aussagespannung getragen wird und diese erst durch die "Form" ermöglicht, zeigt vor allem die in der vorausgehenden provenzalischen

106) ed. R. Lavaud: Les poésies d'Arnaut Daniel. Edition critique d'après Canello (Extr. des Annales du Midi, t. 22-23, 1910-11), Toulouse 1910;
vgl. A. del Monte, Studi ... vgl. oben Anm. 83) p. 73 ss.
Viscardi: Lett. d'oc e d'oïl, p. 166 ss., 170; id. La Poesia trobadorica e l'Italia (vgl. 5. Kap. Anm. 38 = Exkurs), p. 32 s.

107) Bartsch, Prov. Chrestomathie, Nr. 26

höfischen Libeslyrik ungewöhnliche Verwendung von "anima" neben "cor". "Arma" ist in der genannten Sestine drittes Reimwort, muß daher in jeder Strophe vorkommen. In der ersten heißt es von dem "lauzengier", daß er "per mäl dir" seine Seele verliere; in der Schlußstrophe von dem Dichter selbst, der in Strophe V die Vollkommenheit seiner Liebe ausgedrückt hatte: "Tan fin'amors cum selha qu'el cor m'intra,/non cug qu'anc fos en cors, ni es en arma," daß im Paradies seine Seele ihretwegen doppelte Freude haben werde, "si ia nulhs hom per ben amar lai intra". In die vollkommene und erfüllte höfische Liebe, von der das Lied spricht, werden nicht nur "cors" und "cor" als die Seinsweisen des Menschen in der Welt eingespannt, sondern auch die Seele, sein geistig umfassendster Begriff, unter dem vor allem sein Weiterbestehen nach dem Tod gedacht wird. Die höfische Liebe greift somit, unmißverständlich formulierend, was in früheren Liedern wohl mitschwingt, aber selten ausgedrückt wird, über den irdischen Bereich des höfischen Daseins hinüber in den ewigen; ein Gedanke, den Morungen in einer Strophe, die man wohl die kühnste der hohen höfischen Liebesdichtung nennen kann, ausgesprochen hat¹⁰⁸⁾ und der in Dantes "Divina Commedia" in die Gestalt der Beatrice einging. Denkt man zum Vergleich noch an Hartmanns "Minnebüchlein"¹⁰⁹⁾, wo der höfischen Liebe im Herzen eine geradezu heilsnotwendige Bedeutung für den Menschen und seine Seele zukommt, so wird zugleich auch der Unterschied zu Arnauts Aussage deutlich: daß seine Seele "per ben amar" im Paradies doppelte Freude empfangen müsse, ist zum Preis dieser seiner höfischen Liebe in der Welt gesagt, die auch vor dem höchsten Anspruch, nämlich der Rechtfertigung der Seele, sogar mit Belohnung bestehen kann.

Damit hat die bejahte absolute Hinein- und Herüberspannung der gesamten Persönlichkeit in die höfische Liebe, die für uns erstmals in der Dichtung Jaufre Rudels Gestalt

108) Morungen (La.147,4 ff.):

Vil süezin senftiu töterinne...

Daz iuwer sêle ist miner sêle frouwe.

Sol mir hie niht guot geschên

Von iuwern werden lîbe,

So muoz min sêle iu des verjên

Dazs iuwer sêle dienet dort als einem reinen wibe.

109) Vgl. oben S.98 ff.

gewinnt, in der provenzalischen höfischen Lyrik ihre äußerste gehaltliche wie sprachkünstlerische Aussage erreicht. Weder die zeitgenössische provenzalische Liebesdichtung, noch die französische oder deutsche führt diesen Ansatz zu einer "metaphysischen" weltlichen Liebeslyrik weiter. Fruchtbar wird er in dem oberitalienischen "dolce stil novo" und in Dante.

Noch zu Lebzeiten Girauts de Borneilh und gleichzeitig mit Arnaut Daniel wirkt etwa von 1179-1200 der Dichter, der in den Handschriften nach Giraut und Peire d'Alvernha den Ehrenplatz erhielt, und der die gelehrte, schwierige Künstlichkeit des "trobar ric" in die Klarheit und dennoch höchste geistige Konzentration verlangende Durchsichtigkeit des "trobar sotil" zurückzwang: Folquet de Marseille¹¹⁰⁾. Gleichzeitig ist seit etwa 1180 die hohe höfische Liebeslyrik mit Gace Brulé und Blondel de Nesle erblüht. Kontakte zwischen ihr und der provenzalischen sind, vermittelt über die Höfe der Plantagenets, vor allem den des Richard Löwenherz und seines Bruders Geoffroi de Bretagne, für Gaucelm Faidit mit großer Sicherheit anzunehmen¹¹¹⁾, während die provenzalische Dichtung selbst sich an den Höfen der Champagne und Isle de France ausbreitet und umgeformt wird. Folquet de Marseille steht in Verbindung mit Richard Löwenherz¹¹²⁾. Gaucelm Faidit dichtet in ähnlichem Stil wie Folquet de Marseille. Halten wir zum Vergleich die Lieder von Chrestien de Troyes und Gace Brulé neben ihn, so gehen die Entsprechungen in der Aussagehaltung, bei allen durch die andere Sprache und die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Dichter bedingten Unterschiede sehr weit, weiter

110) ed. Stanislaw Stroński: Le troubadour Folquet de Marseille. Edition critique, Krakau 1910

111) E. Petersen Dyggve: Gace Brulé (vgl. Kap. 6, Anm. 26), p. 170.

Eine Gesamtausgabe der Lieder Gaucelm Faidits ist bisher nicht erschienen, doch angekündigt (I. Frank: Trouvères e Minnesänger. Saarbrücken 1952, p. 158, Anm. 1). Charakteristisch für seinen Stil scheinen die Lieder P.C. 167,37 ("Mon cor e mi", ed. A. Kolsen in Studi medievali. N.S. 16 (1943-50), p. 255 ss.) und P.C. 167,30 ("Ja mais nulhs temps", ed. A. Kolsen, Beiträge zur altprovenzalischen Lyrik, Bibl. dell'Archivum Romanicum, I, 27)

112) Stroński, Folquet, p. 18¹

als wenn wir Bernart de Ventadorn als Ausgangspunkt annehmen.

Folquet de Marseille knüpft an die Formkunst des Giraut de Bornelh an insofern auch er die sprachlichen Kunstmittel mit absoluter Sicherheit beherrscht und sie mit Elementen der klassischen literarischen Schulüberlieferung und der eigenen provenzalischen Dichtungstradition erfüllt¹¹³⁾. Als Dichter will er sich als "savi lauza-dor"¹¹⁴⁾ verstanden wissen, dessen Kunst dennoch nicht ausreicht, die unworbene höfische Dame zu preisen. Diese gelehrte Künstlichkeit ist nun aber in eine Textur nicht allein von äußerster logischer Präzision ausgefaltet, sondern Folquet ist in einem Lied zumindest auch das gelungen, was Giraut besonders schwierig schien: ihre Ausformung in eine scheinbare Klarheit und Durchsichtigkeit.

Innerhalb der provenzalischen Stiltradition könnte man Folquets und Gaucelms Dichten als eine Synthese von "trobar leu" und "trobar ric" verstehen; bedenkt man aber die Kontaktmöglichkeiten zwischen der provenzalischen und der inzwischen voll entfalteten französischen höfischen Lyrik, zu deren eigenständigen Merkmalen das Bestreben zu einer logisch "leicht" zu vollziehenden Einsichtigkeit gehört, so gewinnt die These an Wahrscheinlichkeit, daß auf die Ausprägung des "trobar sotil" Kontakte mit der französischen Geisteshaltung entscheidend mitgewirkt haben. Durch diesen neuen Stil gewinnt die provenzalische Lyrik erst ihre volle Wirkungsmöglichkeit im französischen und deutschen Bereich, und durch ihn hindurch wird auch die Dichtung des "trobar leu", voran Bernarts de Ventadorn, das bewunderte Vorbild.

Die Themenwahl Folquets ist gegenüber der älteren provenzalischen Liebeslyrik bedeutend eingeengt. Im Corpus seiner überlieferten Lieder findet sich weder die Alba noch die Gestaltung des Freudenthemas. Seine Aussagehaltung ist die des in absoluter Hingabe Werbenden oder - die Absage an die höfische Liebe. Beide Themata sind auch der

113) Stroński, Folquet, p.75⁺ss. bes.p.77: "Folquet doit beaucoup à la tradition littéraire classique et provençale, à laquelle il emprunte bon nombre de ses motifs."

114) Stroński Nr.6, Zeile 9

früheren Dichtung geläufig, ihre Ausschließlichkeit fällt bei Folquet auf. Die Zuspitzung der höfischen Liebeslyrik einzig auf die werbenden Bitten um "merce" ist die logische Konsequenz einer bis ins letzte durchdachten hohen höfischen Liebe - und zugleich ist diese Haltung des Dichters die vorherrschende in den Liedern des Gace Brulé und Chrestien de Troyes. - Die erhoffte Möglichkeit der Antwort der Dame wird in unendliche Ferne gerückt, um in dieser Spannung die Brillanz der logischen Argumentierkunst voll zur Geltung zu bringen - und umgekehrt. In dieser Haltung besteht zwischen Folquet und den französischen Dichtern eine auffallende Übereinstimmung.

Als Beispiel dieser Stilkunst und ihrer Konsequenz für die Verwendbarkeit von "cor" betrachten wir das Lied Nr.V (En chantan m'aven a membrar)¹¹⁵⁾, das von Stroński auf etwa 1187-1190 datiert wird¹¹⁶⁾. Es besteht aus fünf coblas unissonans und zwei Tornadas. Die Strophe ist als durchkomponierter "vers" gebaut, wobei, wie Sesini herausgearbeitet hat¹¹⁷⁾, einzelne musikalische Distinktionschlüsse entweder als "rime melodiche" oder "rispondenze ritmiche", die Strophe gliedernd, aufeinander bezogen sind und damit die etwa hundert Jahre später von Johannes de Grocheo aufgestellte Forderung nach den wechselseitigen Harmonien der Melodieführung, in die sich der Text hineinzufügen hat, bereits verwirklichen.

Mit Hilfe dieser musikalischen Kriterien läßt sich die Strophe gliedern:

115) Stroński p.27 ss.

Motivähnlichkeit mit Fenis 81,30, Hausen 45,37.

Vgl. I.Frank, a.a.O. (oben Anm.111), p.63.

Melodie abgedruckt:

F.Gennrich: Zsch.f.Musikwissenschaft 7(1927), S.75,

U.Sesini in Studi medievali 11(1938), p.183 u.13(1942) p.22.

Unsere Interpretation folgt der Umschrift von Sesini in Studi medievali 11.+

116) Stroński: Folquet p.71⁺

117) U.Sesini: In margine alla dottrina dantesca delle canzone. Rapporti fra cobla e melodia. Studi medievali N.S.11 (1938), p.184.

Folquet de Marseille, Stroński Nr.V.

- I En chantan m'aven a membrar
So qu'ieu cug chantan oblidar,
Mas per so chant qu'oblides la dolor
E'l mal d'amor,
Et on plus chan plus m'en sove,
Que la boca en al re non ave
Mas en: merce!
Perqu'es vertatz e sembra be
Qu'ins e'l cor port, dona, vostrà faisso
Que'm chastia qu'ieu no vir ma razo.
- II E pos Amors mi vol honrar
Tant qu'el cor vos mi fai portar,
Per merce'us prec que'l gardetz de l'ardor,
Qu'ieu ai paor
De vos mout major que de me,
E pos mos cor, dona, vos a dinz se,
Si mals li'n ve,
Pos dinz etz, sufrir lo'us cove;
Empero faitz del cor so que 'us er bo
E'l cor gardatz si qom vostra maizo.
- III Qu'el guarda vos e'us ten tan car
Que'l cors en fai nesci semblar,
Que'l sen hi met, l'engienh e la valor,
Si qu'en error
Laissa'l cors pe'l sen qu'el rete;
Qu'om mi parla, manhtas vetz s'esdeve,
Qu'ieu no sai que,
E'm saluda qu'ieu no'n aug re;
E ja per so nulhs hom no m'ochaizo
Si'm saluda et ieu mot non li so.

I. Im Singen kommt mir in Erinnerung, was ich singend zu vergessen dachte. Aber deshalb singe ich, damit ich den Schmerz und das Liebesleid vergesse. Und je mehr ich singe, desto mehr erinnere ich mich, sodaß der Mund zu nichts anderem gelangt als zu: Gnade! Denn es ist Wahrheit und stimmt, daß ich im Herzen trage, Herrin, Eure Gestalt, die mich abhält, meine Absicht zu ändern.

II. Und da die Liebe mich so ehren will, daß sie mich Euch im Herzen tragen läßt, bitte ich Euch um der Gnade willen, daß Ihr es vor dem Brennen bewahrt. Denn ich habe (dabei) um Euch viel mehr Angst als um mich; und da mein Herz, Herrin, Euch in sich hat, müßt Ihr, wenn es ihm übel ergeht, da Ihr darin seid, leiden. Deshalb macht mit dem Leib, was Euch gut scheint, und bewahrt das Herz wie Euer Haus.

III. Denn es bewahrt Euch und hält Euch so wert, daß es den Leib darob wie einen Unsinnigen erscheinen läßt, denn es verwendet auf Euch Verstand, den Geist und den Wert, sodaß es den Leib in Verwirrung läßt durch den Verstand, den es zurückhält. Wenn man mich anspricht, geschieht es oft, daß ich nicht weiß, vorüber, und man mich grüßt und ich nichts höre. Und deshalb tadle mich keiner, wenn er mich grüßt und ich kein Wort ihm erwidere.

- IV Pero lo cors no's deu blasmar
Del cor, per mal que 'l sapcha far,
Que tornat l'a al plus honrat senhor
E tolt d'alhor
On trovav'enjan e no fe;
Mas dregz torna vas so senhor ancse;
Pero no cre
Que'm denh, si Merces no'm mante,
Que'lh intr'e'l cor tan qu'en luec d'un ric do
Denh escoutar ma veraia chanso.
- V E si la denhatz escoutar,
Dona, merce'i deurai trobar;
Pero ops m'es qu'oblides sa ricor
E la lauzor
Qu'ieu n'ai dig e dirai jasse,
Mas autre pro mos lauzars noca'm te
Com que'm malme;
Que l'ardors mi creis e'm reve,
E'l fuèx, qui'l mou, sai que creis a bando,
E qui no'l mou, mor en pauc de sazo.
- VI Morir puese be,
N'Azimanz, qu'ieu no'm planh de re,
Neis si'm doblava'l mals d'aital faisso
Com dobla'l pointz del taulier per razo.
- VII Chansos, desse
Vas Monpeslier vai de part me
A don Guillem dir, si tot no'il sap bo,
Sos pretz, car creis, li'm fai querre perdo.

IV. Deshalb darf sich der Leib nicht über das Herz beklagen wegen des Bösen, das es ihm antun könnte, denn es hat ihn zu dem wertesten Herren gewendet und ihn von dort abgezogen, wo er Trug und Untreue fand. Aber der Gerechte wendet sich immer zu seinem Herrn. Deshalb glaube ich nicht, daß sie, wenn Gnade mich nicht unterstützt, gestattet, daß ich ihr so ins Herz dringe, daß sie als reiches Geschenk mein wahrhaftes Lied anzuhören geruht.

V. Und wenn Ihr geruht, es anzuhören, Herrin, sollte ich dort Gnade finden. Deshalb müßte sie um meinetwillen ihre hohe Stellung vergessen und den Preis, den ich von ihr gesagt habe und immer sagen werde. Aber einen anderen Gewinn bringt mir nie mein Loben ein als daß sie mich mißhandelt. Denn das Brennen wächst in mir und steigert sich, und das Feuer, das man anfacht, wächst, wie ich weiß, rücksichtslos; und wenn man es nicht anfacht, erstirbt es in kurzer Zeit.

VI. Sterben kann ich wohl, Herr Aziman, denn ich beklage mich über nichts, auch nicht, wenn man mir den Schmerz so verdoppelte, wie man auf dem Schachbrett die Punkte nach der Regel verdoppelt.

VII. Lied, von hier nach Montpellier geh von mir zu Herrn Guillem, um ihm, wenn es ihm auch mißfällt, zu sagen, daß seine wachsende Ehre mich ihn um Verzeihung bitten läßt.

(a rima melodica, B risponidenza ritmica)

$$\begin{array}{ccccccc}
 & & \text{proposta} & & \text{risposta} & & \\
 & a_1 & & B_1 & & a_2 & B_1 \\
 8a_1+8a_2 & - & 10b_1+4b_2+8c_1+10c_2+4c_3 & - & 8c_4+10d_1+10d_2 & & \\
 A+B & + & C & + & D & - & E & + & F & - & G & - & H & + & I & - & K
 \end{array}$$

Musikalisch bildet A-D eine Einheit, syntaktisch untergliedert in die Gruppen $-a_1a_2-$ und $-b_1b_2-$. E ist von D deutlich abgesetzt, indessen die Aussageführung eng hinüberbindet und damit eine Steigerungsmöglichkeit gewinnt; ebenso das Verhältnis $-c_2c_3-$ zu FG. Der Schlußlauf K hebt sich gleichfalls, die letzte Aussage intensivierend, vom Vorhergehenden leicht ab. Die Strophe gestaltet sich also als ein höchst kunstvolles Zusammen- und Gegeneinanderspielen zwischen Melodie- und Aussageführung, wobei der melodische Reim a_1 und a_2 sich zu Anfang und Ende der ersteren größeren Aussageeinheit befindet, die sich melodisch wieder durch die Entsprechung B_1 zu a_2 gliedert, und B_1 in der Schlußdistinktion K durch die Kadenz der Melodie ins Innere der Strophe zurückführt.

$1a_1a_2$; durch die Parallelität für die Aussagehaltung "En chantan" wird bereits das Zwanghafte der Situation durch die Begriffsantithese zwischen dem erhofften "obli-dar" und dem tatsächlich erfolgenden "membrar" deutlich. $-b_1b_2-$ variiert und nennt zugleich das, was das "Ich" vergessen möchte: "la dolor e'l mal d'amor." Hier liegt der musikalische Einschnitt nach D. Die Aussageführung drängt aber weiter auf den zweiten Teil dieser variierenden Ausfaltung: $-c_1-$ bringt mit dem neuen musikalischen Einsatz in der genauen Parallelität der nun gleichgeschalteten Aussagen die zwanghafte Tatsächlichkeit "plus chan plus m'en sove." $-c_2c_3-$ läßt die sich für das Lied daraus ergebende Konsequenz folgen, musikalisch wirkungsvoll durch die für sich stehende Distinktion G und den musikalischen Reim a_2 intensiviert: die Bitte um "merce". $-c_4$ bis d_2 : aus dem soeben Dargelegten wird in direkter Anrede an die Dame, die zugleich auch erstmals genannt wird, als Begründung die

innere Voraussetzung abgeleitet - durch die doppelte Versicherung -c₄- als Vorhalt gestützt, nämlich, daß er ihre Gestalt im Herzen trägt, die ihrerseits in diesem so wirkt, daß er seine Denkweise nicht ändern kann, also nur an sie denken muß. Die musikalisch etwas für sich gestellte Distinktion K unterstreicht die Bedeutung dieser letzten Aussage: s i e ist die eigentlich Handelnde in seiner Persönlichkeit. Damit schließt sich auch gedanklich der Kreis dieser Strophe.

IIa₁a₂- knüpft an den Schluß von I in linearer Fortsetzung an mit der indirekten Wendung an "Amors". Da ihn die Liebe so ehrt, daß er die Dame hier stärker "präsen-tierend" bereits in der Anrede "vos", nicht nur "faisso" genannt, in seinem Herzen tragen darf, so leitet er daraus -b₁- die Bitte an sie ab, ihn vor dem Brennen zu bewahren. -b₂- knüpft wieder steigernd als Begründung seiner Haltung an, syntaktisch nach c₁ hinübergebunden und zugleich auf die nächste Aussage umschaltend, welche seine Furcht vor dem Verbrennen erläutert: -c₂c₃-: da sie in seinem Herzen ist, muß sie selbst Schaden nehmen, wenn ihm etwas zustößt. -c₄- variiert noch einmal auf die Gefahr des Leidens für sie zuspitzend und schließt in -d₁d₂- seinen Lösungsvorschlag an, für den er als Neuheit in einer Antithese die Begriffe "cors" und "cor" verwendet. Die absolute Ergebenheit der Dame gegenüber kann vorschriftsmäßig gewahrt bleiben, indem sie auf "cors" bezogen wird, -d₁- wogegen sie "cor" als ihr "maizo" um ihrer selbst willen schonend behandeln muß.

Strophe III und IV setzen die Argumentation über dem Begriffspaar "cors" und "cor" fort. -IIIa₁a₂- legt dar, daß er sie in seinem Innern so wert hält, daß er in seiner leiblichen Erscheinung abwesend wirkt, -b₁ bis c₁- variieren diese Aussage, indem sie erklärend die Kräfte nennen, die er von der Außenwelt abzieht: "sen", "engienh", "valor". -c₂ bis c₄- nennt illustrierend die Wirkungen in bezug auf die Umwelt. An -c₄- wieder direkt anschließend der Schlußlauf -d₁d₂-, der in abermaliger Variation die Aussage in eine Entschuldigung für sein abwesendes Verhalten den anderen gegenüber umbiegt.

Strophe III galt vor allem der Auswirkung des Zustandes von "cor" auf seine leibliche Erscheinungsweise. IVa_1a_2 - leitet über zur Rechtfertigung; der Leib dürfe sich nicht über das Herz beklagen, "per mal que'l pcha far", denn es hat ihn zu dem "plus honrat senhor" gewiesen und von da abgezogen, wo er "enjan e no fe" fand. Die Melodie führt über den syntaktischen Einschnitt heranbindend die Aussage auf eine Sentenz $-c_2$ -, welche die Wahl des Herzens auch ethisch rechtfertigt, und schaltet dann in $-c_3$ -, die musikalische Absonderung von G geschickt nützend, in einer Antithese auf die Haltung der Dame über. $-c_4$ bis d_2 - wenden sich an "merce", in ihr Herz einzugehen, damit sie, als Antwort auf seine Werbung, sein Lied anhören möge. Interessant ist hier, daß ihre Wendung zu ihm von ihrem Herzen ausgehen muß. Eine Gleichschaltung in eine wechselseitige Herzensbindung ist aber nicht ausgesagt: die Dame bleibt außerhalb seiner Reichweite. Nur in der Sphäre der Gnade soll ihr Herz von seiner Werbung berührt werden, damit sie seine Liedkunst vernehmen kann. Durch dies Vernehmen hindurch erhofft der Dichter in der Schlußstrophe die weitere "merce" $-a_1a_2$ -, für die sie sich von ihrer Höhe und ihrer gepriesenen Würde hinabneigen müßte. Diese Wendung fängt der Dichter sofort ein, indem er einzelne Motive der vorangehenden Strophen (Preis, das Brennen) wieder aufnimmt und auf die Intensität seiner Spannung hin bezieht - durch den Vergleich mit dem sich steigernden Feuer -, so daß er dem Tod nahekommt. Damit kehrt, gesteigert, die Aussageführung zum Ausgangspunkt des Liedes wieder zurück. Die erste Tornada bejaht in der tadellosen Haltung des um die höfische Liebe Werbenden auch den Tod und die mögliche Verdoppelung seines Leidens, ebenso wie man beim Schachspiel gemäß den logischen Spielregeln die Punkte verdoppeln kann. Tornada II enthält das Geleit für das Lied.

In der Aussageführung fällt auf, daß zur Verknüpfung der Strophen die bisher häufig verwendete Partienresponsion zurücktritt zugunsten des direkten Anschlusses an den Schlußpassus der vorangehenden Strophe. Die Textur gewinnt dadurch an Übersichtlichkeit und logischer Straffung.

Die Umschaltungen an den Gliedstellen der Strophe sind in ihrer Spannungsbreite verringert und teilweise gegen die Melodieführung verschoben, so daß sie kaum noch in Erscheinung treten. Dafür wird die notwendige Bewegung aus dem Zusammen- und Gegeneinanderspielen der Begriffe in der Argumentation gewonnen.

Als besonders geeignet für diese Textur erschien dem Dichter offensichtlich, "cor" mit dem Begriff "cors" zu verbinden und so, zwei verschiedene Seinsmöglichkeiten des Menschen probeweise gegeneinander stellend, daraus die Vortrefflichkeit der Haltung des Herzens in seiner Überbietung des Körpers um so deutlicher zu gewinnen. Dies setzt ebenso die Kenntnis der Liebespsychologie Bernarts de Ventadorn und Girauts de Bornelh wie die Vertrautheit mit der scholastisch geschulten Argumentationsmethode, wie sie in Frankreich ausgebildet wurde, voraus. Wir haben eine ähnliche Disputation zwischen "herze" und "lîp" in dem Minnebüchlein Hartmanns von Aue kennengelernt. Conon de Bethune verwendet beide Begriffe in einem Kreuzlied; sie zu einem Gegensatz zuspitzend, folgt ihm Friedrich von Hausen. Einen sicheren Aufschluß darüber, wer dies Motiv zuerst in die höfische Dichtung, vor allem die Liebeslyrik, eingeführt hat, können wir nicht gewinnen. Das Entscheidende aber tritt klar hervor: mit der fortschreitenden begrifflichen Präzisierung und logischen Straffung der höfischen Liebesdichtung im ausgehenden 12. Jahrhundert, die wir für den charakteristischen Beitrag der französischen Geistigkeit halten, erscheint das Begriffspaar "cor/cuer/herze" - "cors/corps/lip" durch seinen Gehalt geeignet, die immer subtileren psychologischen Aussagen, technisch in Antithese gerückt, zu tragen.

"Cor" allein in den Strophen I und II (ohne $d_1 d_2$) setzt die bereits in Ansätzen bei Raimbaut d'Orange beobachtete visuelle Repräsentation psychologischer Momente konsequent fort: die Dame wird tatsächlich im Herzen des Dichters anwesend gedacht. Das "trobar sotil" bedarf neben der begrifflichen Zuspitzung auch dieser Technik zur Stei-

gerung seiner Aussagemöglichkeiten. Der beherrschende Eindruck, den dies Lied für die Verwendung des Herzbegriffs hinterläßt, ergibt sich aus der Verbindung eben dieser sowohl visuellen Repräsentation als begrifflicher Abgrenzung gegenüber der sinnlich wahrnehmbaren Seinsweise des Menschen. Beide tragen zur Abstand schaffenden Objektivation des Aussagegehalts bei. Die Gesamtheit der menschlichen Persönlichkeit als die Hauptfigur im Schachspiel der höfischen Liebe ist ihr mit absoluter, in ihren Phasen mit wissenschaftlicher Präzision darstellbarer Hingabe ausgeliefert und zum preisenden Dienst der Dame verpflichtet. Darin erweist es sich als "fin cor", als "edelees herze".

Der Aussage des "fin cor" sind die anderen Lieder höfischer Werbung Folquets gewidmet, z.B. Nr.VI ¹¹⁸⁾. Deren Textur jedoch ist nicht so sehr auf die Gegeneinanderspielung eines Begriffspaares als auf die vielfältige Verknüpfung der tragenden höfischen Begriffe miteinander aufgebaut. Sie strebt daher nicht jene zugespitzte Argumentation und Präzision über einer schmalen Aussagebasis an, sondern vielmehr die Durchsichtigkeit eines breit hingelagerten kunstvollen Geflechts und steht damit näher der Dichtung des Giraut de Bornelh.

Das Lied Nr.V zeigt somit in seiner Verwendung des Herzbegriffs sowohl Züge, denen wir bei der Untersuchung der französischen Lyrik wieder begegnen werden, als auch die eigentümliche Tendenz zur begrifflich präzisen, die anti-
thetische Zuspitzung liebenden Sprachkunst Folquets.

Wird auch die Antwort der Dame einesteils aus eben diesen logisch-stilistischen Gründen in unendliche Ferne hinausgerückt, so kann sie andernteils mit derselben Schlüssigkeit als Entsprechung zu der Herzensbindung des Dichters erbeten oder gefordert werden, und zwar im Anspruch auf ihr Herz. Folquet deutet dies in dem oben betrachteten Lied in der Strophe IV im Umweg über den Begriff der Gnade selbst an. In Lied Nr.XV entwarf Bernart de Ventadorn die

118) Stroński, Folquet Nr.6:

Chantan volgra mon fin cor descobrir

Lai on m'agr'ops que fos saubutz mos vers ...

ideale gegenseitige Bindung der höfisch Liebenden, aber noch ohne die Nennung des Herzens in diesem Zusammenhang. Eine als persönlicher Wunsch hypothetisch ausgesprochene Formulierung brachte das Lied Nr.40: "e foram de dos cors unitz!"¹¹⁹⁾ Gaucelm Faidit, der Zeitgenosse Folquets, wendet diesen Gedanken in eine für die höfisch Liebenden verpflichtende Norm: "Quant us cors es entre dos fis amans"¹²⁰⁾. Diese Forderung wird als Ideal aufgestellt und trägt solange die traditionelle höfisch werbende Liebesdichtung, als sie auch die vollgültige Gestaltung des "Freudenthemas" kennt. Sie kann aber von dem Augenblick an diese in Frage stellen, wenn die höfische Lyrik sich ausschließlich in die absolute Hingabe der Werbung allein hineinspannt und die hohe Liebe von dem außerhalb bleibenden beobachtenden "Ich" als "des-mesure" und "folie" konsequenterweise verstanden werden muß. Die französische hohe höfische Liebesdichtung eines Chrestien de Troyes oder Gace Brulé bejaht und bewundert die "folie d'Amour"; Folquet selbst kann in den Liedern XI und XII mit Bezug auf den der höfischen Gesittung zugrunde liegenden Begriffen "sen" und "mezura" sich von der einseitig

- 119) Appel Nr.40 (nur in einer einzigen Hs. überliefert)
Strophe VIII:

Domna, s'eu fos de vos auzitz ...
Al prim de nostr' enamorar
Feiram chambis dels esperitz!
Azauts sens m'i fora cobitz,
C'adonc saubr'eu lo vostr'afar
E vos lo meu, tot par a par,
E foram de dos cors unitz!

- 120) Gaucelm Faidit P.C. 167,30: "Ja mais nulh temps", Strophe 5 (ed. vgl. oben Anm.111):

Et es razos dels corals amadors,
Mal grat dels rics enveyos, malparlans,
Qu'en lor amor no senhorei ricors,
Quant us cors es entre dos fis amans.
Que fin'amors s'egal ab lo paratge
E'l paratges non deu amor delir
Ni's tanh c'orguelhs hi aia poderatge.
Mas l'us s'i gart vas l'autre de faillir;
Qu'aissi's poiran de lor amor jauzir.

Und es gehört sich für die von Herzen Liebenden, trotz der neidischen, schmähstüchtigen Mächtigen, daß in ihrer Liebe hohe Stellung nicht den Ausschlag gebe, da edlen Liebenden ein Herz gemeinsam ist. Denn edle Liebe kommt edler Abkunft gleich, und die Abkunft darf die Liebe nicht zerstören, noch schickt es sich, daß Stolz in ihr herrsche. Doch der eine hüte sich, darin dem anderen gegenüber einen Fehler zu begehen; denn (nur) so werden sie imstande sein, sich ihrer Liebe zu erfreuen.

bleibenden absoluten Liebesspannung abwenden¹²¹⁾. Diese Abkehr kann "neutral" motiviert sein und, wie bei Folquet, zur Befriedigung über die "vernünftige" Lösung führen, aber auch in die verzweifelte Leere des berühmten "Lerchenlieds" von Bernart de Ventadorn¹²²⁾; sie kann mit der Hinwendung auf die antwortende Liebe Gottes gerechtfertigt werden, wie schon bei Jaufre Rudel und in zahlreichen deutschen Liedern; sie kann in der Hinwendung zu einer nicht höher gestellten Frau bestehen: Beispiele sind vor allem die Mädchenlieder Walthers von der Vogelweide, ein Lied Hartmanns von Aue¹²³⁾ und Peirols Lied Aston Nr.13¹²⁴⁾.

121) Stroński, Folquet Nr.12, Strophe 4 und 5:

Fols fui ieu ben, qu'i mis lo cor e'l sen:
Sens no fo jes, aneis fo grans foldatz,...
Tornada I: Cortesia non es als mas mesura,

Mas vos, Amors, no saubetz anc que fos;...

122) Appel, Nr.43: "Can vei la lauzeta mover" Strophe 6:

... Aissi m'part de leis e'm recre;

Mort m'a, e per mort li respon,

E vau m'en, pus ilh no'm rete,

Chaitius, en issilh, no sai on.

So scheide ich von ihr und sage mich los. Getötet hat sie mich und als Toter antworte ich ihr. Und ich gehe davon, da sie mich nicht zurückhält, elend, in die Fremde, wohin, weiß ich nicht.

123) Hartmann von Aue, La 216, 19 Strophe 2

124) ed.S.C.Aston: Peirol d'Auvergne. Cambridge 1953.

Wirkt von etwa 1185-1220.

Nr.23: Cange c'ai fac d'amia,

Don ai fin joi vertadier

Plus c'aver non solia.

Mas non es de pretz sobrier,

Ieu per que'n mentiria?

II) Entendre'm fazi'amors.

En folla ricaudia,

En las riquesas ausors.

Don mal mon grat sofria

Penas e dans e dolors

Si c'a totz jorns moria.

III) Era'm sui amesuratz

E sec ma dreita via.

Cant que fos ma voluntatz

Plus aut que non devia,

Ben dei esser castiatz

Pel dan que m'en venia...

IV) Era conosc e enten

Qu'es bona compaignia

Can dui s'amon finamen

Per leial drudaria

E cascus tot franchamen

Ves son par s'umelia;

Car amors non vai queren

Enueg ni tricharia

Mas merce tota via.

Vor dem gesamten Hintergrund der hohen höfischen Liebeslyrik des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts gesehen, sind diese beiden Absagehaltungen Sonderprägungen, die vor allem den Beweis dafür bringen, daß die höfischen Dichter dieses Zeitraums, ob sie in provenzalischer, französischer oder deutscher Sprache schufen, ihre Kunst als ein geistig-intellektuelles und die Gesamtheit der menschlichen Persönlichkeit erfassendes Ereignis verstanden. Die Repräsentation dieser menschlichen Persönlichkeit in ihrer geistigen Totalität vertritt innerhalb der dichterischen Textur vor allem der Begriff des Herzens. Er hat die Funktion, als fester Pol in der Aussage die Liebesspannung auf sich zu beziehen, gleichgültig, ob sie bejaht oder abgelehnt wird. An der Art, wie einige der bedeutendsten provenzalischen Lyriker des 12. Jahrhunderts diese Einschaltung vornahmen, ließ sich ein Einblick in die Prinzipien ihres künstlerischen Schaffens gewinnen, der noch weiterer Vertiefung durch Interpretationen auf breiterer Basis bedürfte.

6. Kapitel:

Das Herz in der Textur französischer Kanzonen

Neben der blitzenden Schönheit der provenzalischen Liebeslyrik scheint die französische in ihrer geschmeidigen Eleganz und gedanklichen "Durchschaubarkeit" als sprachliches Kunstwerk zu verblassen. Nach der Meinung der älteren Forschung fehlt ihr als dem "Ableger" der provenzalischen Dichtung die Originalität der dichterischen Aussage. Folglich müßte sich aus ihrer Untersuchung nichts gegenüber der provenzalischen Lyrik Neues für die Verwendung des Herzbegriffs ergeben.

Gegenüber dieser ablehnenden Haltung ist der Ansatz zu einer positiven künstlerischen Würdigung der französischen Liebeslyrik im provenzalischen Stil ein wichtiger Fortschritt, den wir Viscardi verdanken¹⁾. Auf die Bedeutung der französischen Lyrik, einschließlich der "niederen" Gattungen vermutlich aus einheimischer Tradition, wies des öfteren F.Gennrich hin²⁾. Bei näherem Zusehen ergibt sich jedoch, daß nicht nur die reiche musikalische Überlieferung dieser Kunst eine Beschäftigung mit ihr lohnend erscheinen läßt, sondern daß sich in ihr ein sehr eigentümliches Kunstwollen manifestiert. Deshalb ist die Frage nach der Verwendung des Herzbegriffs in ihr zu stellen, vor allem auch, weil wir in dieser französischen höfischen Lyrik die Formkräfte in ihrem Ursprung am Werk sehen, deren Ausstrahlung auf das "trobar sotil" Folquets de Marseille wir glaubten erkennen zu können, und der wir in der deutschen höfischen Lyrik im romanischen Stil wieder begegnen

1) Viscardi: Lett.d'oc e d'oïl, p.203-208. Zusammenfassend p.208: "Fatto d'enorme importanza nella storia letteraria francese è la lirica provenzalessante, specialmente perchè essa segna l'avvento di una coscienza artistica severa e austera, significa l'accettazione consapevole di quella nozione dell'arte che fa del trobadorismo provenzale il movimento da cui ha origine la tradizione letteraria dell'Europa moderna."

2) F.Gennrich zuletzt in: Altfranzösische Lieder (1.Teil) (Sammlg.rom.Übungstexte, Bd.36), Tübingen 1955, S.XI

werden. Es sind die Formkräfte, die in ihrer konsequenten Ausprägung in der höfischen Liebesdichtung die bisherige Universalität des Herzbegriffs in ihrer stilistischen Anwendbarkeit im dichterischen Wirkungsgefüge einschränken und im 13. Jahrhundert schließlich aufheben werden.

Von der musikalischen Gestalt der provenzalischen zur französischen übergehend, ist mit J.Chailley auf die durchsichtige Leichtigkeit der französischen Melodieführung hinzuweisen, die sich zunächst noch dem provenzalischen Vorbild anschmiegt, doch auch schon einen eigenen Formwillen verrät³⁾, der nicht ohne Beziehung entstand zu der Hochblüte geistiger Musik um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert an der Schule von Notre-Dame zu Paris⁴⁾.

Die graziöse Beweglichkeit und durch kunstvolle Straffung erreichte Durchsichtigkeit französischer Melodik findet ihr Äquivalent in der Gestaltung der Textur. Das Stilideal der im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts erscheinenden lateinischen Poetikhandbücher, die z.T. in Verbindung mit Bernardus Silvestris in Tours und der Schule von Chartres entstanden, ist das der logisch "leicht" vollziehbaren Einsichtigkeit und harmonischen Ausgewogenheit⁵⁾. Mit großer Wahrscheinlichkeit dürfen wir die Kenntnis dieser Stilforderung auch bei den höfischen Dichtern, vermittelt nicht zuletzt durch persönliche Kontakte zu den geistigen Zentren an der Loire und in der Isle de France, annehmen⁶⁾. Wie in diesen Poetiken größter Wert auf die einzelne sorgfältige Formulierung und auf die Angemessenheit des stilistischen Schmucks gelegt wird, so kann der moderne Leser Chrestiens de Troyes die ausgefeilte Präzision des sprachlichen Ausdrucks und die Diskretion in der Verwendung stilistischer Kunstmittel bewundern. Ebenso in der hohen höfischen Liebeslyrik. Die Gelehrsamkeit des französischen höfischen Dichters breitet sich nicht als

3) J.Chailley: Histoire musicale du moyen âge. Paris 1950, p.139

4) J.Chailley: ib. p.151 ss.

5) Vgl. unten S.278 f. (Exkurs zu Kap.5)

6) Vgl. oben S.81

kostbares Gewebe ü b e r die Textur, um deren Glanz zu erhöhen, sondern trägt sie von innen her und schafft ihr dadurch das notwendige künstlerische Spannungsgerüst.

Das formale Prinzip, unter das die verwendeten Stilmittel und Bildungsinhalte treten, ist das der präzisen logischen Schlüssigkeit. Die Intellektualität der Aussagen und deren Beziehung zueinander wird damit im Vergleich zur provenzalischen Lyrik (ausgenommen Folquet de Marseille und das "trobar sotil") an die Denkmethode der Scholastik, wie sie in der Normandie und Paris ausgebildet wurden, weitgehend angeglichen. Ihre größere Beweglichkeit innerhalb der Textur, in der sie nur die leichten, durchsichtigen Kunstmittel zu ihrer Bindung ertragen, und ihre Ablösbarkeit aus umfassenderen Vorstellungen zu einer größeren Variabilität und Häufigkeit der Verwendung sind die Folge. Daher gibt es in der französischen höfischen Lyrik kein "trobar ric", sondern nur die Abstufungen des "trobar sotil" zwischen scheinbar ungekünstelter "Natürlichkeit" und der Spannung einer bis ins Letzte durchargumentierenden, aber dennoch einsichtig und auflösbar bleibenden Aussageführung.

Diese begriffliche Zuspitzung und Präzision erlaubt zugleich auch die Vielfalt der provenzalischen Themen und ihrer Kombinationsmöglichkeiten nicht mehr. Wir beobachten in der französischen hohen höfischen Liebeslyrik die Zurückführung der Aussagen auf die Grundsituationen, in denen der Dichter am wirkungsvollsten seine Argumentationskunst entfalten kann: Werbung in "absoluter" Hingabe; Drohung, sich der "folie" eines unbeachteten Dienens zu entsagen; Trennung von der Dame oder der höfischen Liebe überhaupt und Hinwendung zu der Liebe Gottes. Gestaltungen des Freudenthemas sind sehr selten; vermutlich, weil der primär aufs äußerste angespannten dialektischen Intellektualität dieser künstlerische Vorwurf nicht entgegenkam.

Die intellektuelle Präzision und Zuspitzung der verwendeten Begriffe und Aussagegehalte ist Voraussetzung und Folge des von den Schulen Nordfrankreichs entwickelten logisch-argumentierenden Stils, der auch in die hohe

höfische Liebeslyrik Eingang findet. Mit besonderer Aufmerksamkeit ist daher zu prüfen, in welche Richtung die zu erwartende inhaltliche "Definierung" des Herzbegriffs von ihm geführt wird. Zwischen der nicht mehr möglichen Lösung, "cuer" als Gesamtheit der menschlichen Persönlichkeit unangetastet zu bestätigen, und der noch nicht im 12. Jahrhundert erreichten, in diesem Begriff nur noch *e i n* geistiges Vermögen neben anderen zu bestimmen, führt der Weg, den die Lyrik einschlägt. Andreas Capellanus wies in einer an der Scholastik bereits geschulten Begrifflichkeit dem Herzen nur *e i n e* Funktion zum Vollzug der höfischen Liebe zu: die Intensität der Spannung im "affects" zu sichern. Die eigentlich intellektuelle Komponente dagegen, die "contemplatio", wurde "mens" zugeschrieben⁷⁾.

Wenn auch noch nicht in solch begrifflicher Deutlichkeit dies Spannungsverhältnis in der Lyrik des 12. Jahrhunderts zum Ausdruck kommt, so trifft dennoch in ihr auf die Erfahrungsintensität der geistigen Persönlichkeit des Menschen in der Welt, wie wir sie bei Jean de Fécamp und Anselm von Canterbury antrafen, das neue logisch geschulte, psychologische Interesse, um die geistige Erfahrung der höfischen Liebesspannung gerade als psychologische Andersartigkeit genau im Bewußtsein zu beobachten und aufs äußerste zu steigern, ohne daß sie doch je dieser geistigen Kontrolle und damit zugleich der künstlerisch bewußt geformten Aussage entglitte. Die augustinische Relation zwischen "intellectus" und "voluntas/amor" wird dabei so weit wie möglich auseinandergebogen, um die Wirkungsweise der beiden Vermögen, vor allem aber die von "voluntas/amor", zu untersuchen.

Die Folge und damit das Neue im Gang unserer Untersuchung ist, daß das dichtende "Ich" nach dem Vorbild bei Ovid, die Vollkommenheit der höfischen Liebesbindung in konsequenter Durchführung dieser gegenseitigen Intensivierung dann erreicht sieht, wenn es für den beobachtenden Intellekt in Gefahr gerät, "raison" und "mesure" aufzugeben und im Wahnsinn (folie) sich der Beobachtung des Intellekts

7) Vgl. oben S.77 f.

zu entziehen. Mit dieser "vollkommenen" Liebesbindung bleibt als das Symbol der an sie gefesselten Persönlichkeit der Herzbegriff gebunden. Aus dem reizvoll-gefährlichen Spiel innerhalb der französischen höfischen Lyrik des 12. Jahrhunderts zwischen den sich ihrer Eigengesetzlichkeit bewußt werdenden Vermögen "intellectus" und "voluntas/amor" erwächst eine Spannung innerhalb des dichterischen "Ich" - welches zunächst noch immer durch "cuer" ausdrückbar ist -, zwischen dem der vollkommenen Liebe übergebenen Herzen und der sein Gebaren beobachtenden Vernunft, die im 13. Jahrhundert zur Ablösung der geistigen Totalität von Herzbegriff führen wird, der weiterhin an eine wesensmäßig nicht intellektuell einsichtige und nicht mehr höchste Verpflichtung des Menschen bedeutende Liebe gebunden bleibt.

Einzelne Stufen dieses Wandlungsprozesses lassen sich nur aus der Eigenart der Textur der höfischen Liebeslyrik erkennen und durch die anschließende Frage nach ihrer Auswirkung auf den verwendeten Herzbegriff. Diese Frage nach der möglichen Wandlung des "Herzbegriffs" tritt daher in diesem Kapitel stärker in den Vordergrund, als noch bei der Untersuchung der provenzalischen Lyrik notwendig erschien. Es darf jedoch nicht übersehen werden, daß sie nicht Selbstzweck ist, sondern eine aufschließende Funktion hat, denn was wir andeutend hier als den allgemeinen Stil der französischen höfischen Lyrik des 12. Jahrhunderts anführten, ist dabei nur die zusammenfassende Kombination der einzelnen dichterischen Leistungen, die es im folgenden am Einzelbeispiel dieser eigenartigen Verwendung des Herzmotivs genauer zu bestimmen gilt.

Chrestien de Troyes sprechen die Literaturgeschichten die Ehre zu, den hohen Minnesang im provenzalischen Stil in die französische Dichtung eingeführt zu haben. Als von ihm stammend sind drei Lieder überliefert, von denen zwei als echt angesehen werden können⁸⁾. Wir sind

8) R.1664 und R.121. krit.ed.W.Foerster: Kristian von Troyes. Wörterbuch zu seinen sämtlichen Werken, Halle 1914. Mit einigen Änderungen folgt A.Hilka: Der Percevalroman von Christian von Troyes (Sämtliche Werke,5), Halle 1932, S.800 und 802

bei Chrestien, wie bei Heinrich von Veldeke und Hartmann von Aue, in der glücklichen Lage, neben der Lyrik auch die höfischen Romane des Dichters zu besitzen, die uns bei der Deutung einzelner grundsätzlicher Fragen nützlich sein können.

Auf die mögliche persönliche Bekanntschaft zwischen Bernart de Ventadorn und Chrestien hat Appel hingewiesen. Er glaubte auch in dem Lied Chrestiens "D'amors qui m'a tolu a moi" Spuren von Bernarts Lerchenlied zu entdecken⁹⁾. Daß Chrestien die provenzalische Lyrik seiner Zeit gekannt hat, dürfte unbestreitbar sein, ebenso wie es sehr wahrscheinlich ist, daß er sie über die Vermittlung des englischen Königshofs kennenlernte, an dem er und Bernart sich aufgehalten haben.

Eine detaillierte Untersuchung der Romane Chrestiens macht aber für seinen Begriff der höfischen Liebe auf das wichtigste "Vorbild" aufmerksam: Ovid. Die Gestalt des Lancelot steht in ihrer absoluten Selbstaufgabe im Dienst einer Dame außerhalb der provenzalischen höfischen Liebeskonzeption. "Although Marie de Champagne and the Provençal poets may have been responsible for the theme of frank adultery in Lancelot and though the elevation of the mistress far above the humble lover is characteristic of Provençal poetry, yet it is clear ... that the literary theories of the South of France previous to Crestien furnish insufficient material to serve as the source of Crestiens conception of love in this romance ... The Provençal lover was not reduced to such ignominious slavery ..." ¹⁰⁾. Lancelot bleibt in der Dichtung Chrestiens nicht allein, so daß F.E.Guyer zu dem Schluß kommen konnte, Chrestien habe vor allem im Anschluß an Ovid für die höfische Gesellschaft in seinen Romanen die vorbildliche Liebesbindung dargestellt ¹¹⁾. Vor dem so bestimmten Hintergrund des Liebesbegriffs in seinen Romanen sind Rückschlüsse auf Chrestiens Lieder möglich und den Gebrauch des in ihnen vorkommenden Herzbegriffs.

9) Appel: Bernart von Ventadorn, S.LVII (vgl.oben Kap.5, Anm.80).

10) F.E.Guyer: The influence of Ovid on Crestien de Troyes, Romanic Review 12, 1921, p.125

11) F.E.Guyer, a.a.O. p.220

Das Lied R.1664 (D'Amors qui m'a tolu a moi")¹²⁾ besteht aus sechs neunzeiligen coblas doblas ohne Tornada. Die Melodie ist erhalten. Die Strophe ist eine Kanzonenstrophe, und ihr Bau läßt sich beschreiben:

$$8 \text{ ab}_1 \text{ ab}_2 - \text{ba}_3 - \text{ab}_4 - \text{a}_5$$
$$\text{AB-AB} + \text{C-DEF} - \text{G}$$

Die Zäsuren der Melodie- und Aussageführung sind im Innern der Strophe gegeneinander verschoben, eine Beobachtung, die wir bereits für das in zeitlicher Nähe entstandene Lied Folquets "En chantan m'aven a membrar" machen konnten. Schaltet die Aussageführung zu Beginn des Abgesangs um und ist die Zeile $-\text{a}_3-$ syntaktisch eng an $-\text{b}_3-$ gebunden, so überspielt C diese Zäsur und setzt erst beim Übergang zu $\text{D}-\text{a}_3-$ ab, wodurch die Aussage $-\text{a}_3-$ besonders markiert wird. Den Einschnitt zwischen $-\text{ba}_3-$ und $-\text{ab}_4-$ überbrückt wieder die Melodieführung, und erst im Übergang zum Schlußlauf $\text{G}-\text{a}_5-$ finden sich beide gemeinsam zu dessen Hervorhebung in der leichten Isolierung zusammen. Die verhältnismäßig einfach gebaute Strophe erhält durch dieses Zusammen- und Gegeneinanderspielen von Melodie- und Aussageführung ihre Bewegung.

- Iab_1- : Die beiden Aussagen, aneinandergereiht, sind antithetisch aufeinander zugespitzt und enthalten bereits den Konflikt zwischen dem Dichter und der Dame oder der Liebe, über den das Lied gebaut ist: die Liebe hat ihn sich selbst fortgenommen und will ihn nicht, wie es das Recht verlangte, bei sich behalten. $-\text{b}_1-$ ist als Nebensatz zwischen Objekt in $-\text{a}_1-$ und Subjekt in $-\text{a}_2-$ eingeschoben und bindet so $-\text{ab}_1-$ an $-\text{ab}_2-$; eine ähnliche syntaktische Überspringung der Stollengrenze findet sich in der letzten Strophe. Der Sprung zwischen B und A ist sehr groß; er umfaßt die Oktav, folglich bedeutet seine syntaktische Negierung ein starkes Intensivum für die Aussage.

12) R.1664 ed.Hilka, a.a.O. p.802

Interpretation der Melodie nach K: F.Gennrich in Zs.f. Musikwissenschaft 7 (1927), p.96

Interpretation der Melodie nach mehreren Handschriften: U.Aarburg: Singweisen zur Liebeslyrik der deutschen Frühe, Düsseldorf (1956), S.27

Die Gliederung der Melodieführung ist nach beiden Interpretationen gleich.

Chrestiens de Troyes, R.1664.

- I D'Amors, qui m'a tolu a moi
n'a soi ne me viaut retenir,
me plaing einsi qu'ades otroi
que de moi face son pleisir.
Et si ne me repuis tenir
que ne m'an plaigne, et di por quoi:
car çaus qui la traissent voi
sovant a lor joie venir,
et j'i fail par ma bone foi.
- II S'Amors por essaucier sa loi
viaut ses anemis convertir,
de sans li vient, si con je croi,
qu'as suens ne puet ele faillir.
Et je, qui ne me puis partir
de celi vers cui me soploi,
mon cuer, qui suens est, li anvoi;
mes de neant la cuit servir
se ce li rant que je li doi.
- III Dame, de ce que vostre hon sui,
dites moi, se gre m'an savez?
nenil, se j'onques vos conui,
sinz vos poise, quant vos m'avez.
Et puis que vos ne me volez,
donc sui je vostre par enui;
mes se ja devez de nului
merci avoir, si me sofrez,
câr je ne puis servir autrui.
- IV Onques del bevrage ne bui,
don Tristans fu anpoisonez,
ne plus me fet amer que lui
fins cuers et bone volantez.
Bien an doit estre miens li grez,
qu'ains de rien esforciez n'an fui,
fors de tant que mes iauz an crui,
par cui sui an la voie antrez,
don ja n'istrai, n'ains n'i recrui.

I. Über die Liebe, die mich von mir fortgenommen hat und mich nicht bei sich behalten will, klage ich nun, denn immer lasse ich zu, daß sie mit mir nach ihrem Belieben verfährt. Und ich kann mich nicht enthalten zu klagen und sage warum: denn die sie verraten, sehe ich oft zu ihrer Freude kommen, und ich scheitere in meiner Treue.

II. Wenn die Liebe, um ihr Gesetz zu erfüllen, ihre Feinde zu sich heranziehen will, so darf sie vernünftigerweise, wie ich glaube, ihre Getreuen nicht scheitern lassen. Und ich, der sich nicht trennen kann von ihr und sich ihr neigt, schicke ihr mein Herz, das ihr gehört. Aber nie glaube ich ihr zu dienen, wenn ich das, was ich schulde, ihr zurückgebe.

V Cuers, se ma dame ne t'a chier,
ja mar por ce t'an partiras;
toz jorz soies an son dangier,
puis qu'anpris et comancié l'as.
Ja, mon los, (ne t'en partiras), nach C, Br.
ne por chier tans ne t'esmaier.
biens adoucist par delaiier,
et quant plus desirré l'avras,
tant iert douz a l'essaiier.

VI Merci trovasse, au mien cuidier,
s'ele fust an tot le compas
del monde, la ou je la quier,
mes je croi qu'ele n'i est pas.
Onques ne fin, onques ne las
de ma douce dame proier.
pri et repri sanz exploier,
come cil qui ne set a gas
Amors servir ne losangier.

III. Herrin, da ich Euer Höriger bin, sagt mir, ob es Euch angenehm ist? Sicher nicht, wie ich Euch kenne; vielmehr ist es Euch lästig, mich zu haben. Und da Ihr mich nicht wollt, so bin ich dennoch Euer, mir zur Qual. Aber wenn Ihr je für jemand Gnade haben solltet, so duldet mich, da ich keiner anderen dienen kann.

IV. Nie habe ich jenen Trank berührt, von dem Tristan vergiftet wurde; aber stärker als ihn veranlassen mich edles Herz und guter Wille zu lieben. Wohl muß der Grund bei mir liegen, denn ich wurde durch nichts dazu gezwungen; außer daß ich meinen Augen glaubte, um deretwillen ich den Weg betrat, den ich nie verlassen noch auf ihm zurückgehen werde.

V. Herz, wenn deine Herrin dich nicht werthält, wirst du dich deshalb nicht von ihr trennen. Immer sollst du in ihrer Gewalt sein, da du es unternommen und begonnen hast. Bei meiner Ehre, du wirst dich von ihr nicht trennen noch durch die schwere Zeit erschrecken. Das Gute wird in der Erwartung "süßer"; und um soviel intensiver du nach ihm gestrebt hast, um soviel "süßer" wird es im Erreichen sein.

VI. Gnade hätte ich gefunden, wie ich glaube, wenn sie in der ganzen Gegend wäre, wo ich sie suche; aber ich glaube, dort ist sie nicht. Nie höre ich auf, nie lasse ich ab, meine innig geliebte Dame zu bitten. Ich bitte und bitte ohne Erfolg, wie einer, der nicht versteht, aus Prahlerei oder zum Schmeicheln der Liebe zu dienen.

-ab₂- erfüllt diese Anforderung, denn musikalisch parallel zu "d'Amor" folgt das Subjekt und Prädikat: "Me plaing". An dies schließt sofort die Versicherung seiner absoluten Übergabe an die Liebe "que de moi face son plaisir", so daß dem Hörer klar wird, daß die Klage des Dichters sich offensichtlich nicht auf seine eigene Hinwendung bezieht und er sie etwa lösen wollte.

Der Abgesang bringt denn auch, musikalisch durch C eng angebunden, den Übergang -ba₃-, in dem durch die musikalische Cäsar vor D das "que ne m'en plaigne" abermals stark hervorge stellt wird, zu der eigentlichen Begründung seiner Klage: -ab₄-: diejenigen, welche die Liebe verraten, sieht er "a lor joie venir", während er selbst -a₅- durch seine Treue scheitert. Die Schuld hierfür, so können wir zum Anfang der Strophe zurückschließend folgern, liegt an dem unverständlichen Verhalten der Liebe, die ihn nicht "bei sich behalten will".

IIab₁-: Durch Wortresponsion zu -Ia₁- an der gleichen Stelle über "amors" setzt die Argumentation mit der Liebe über ihr Verhalten ein, anknüpfend an die unmittelbar vorangehenden Aussagen. Dieses wird sogar als sinnvoll gedeutet zur höheren Ehre der Liebe selbst, wenn sie es vermag, auch ihre Feinde zu bekehren. -ab₂- folgert daraus, daß sie logischerweise (de-sans) ihre Getreuen dann aber nicht enttäuschen dürfte.

Der Abgesang dreht zurück auf seine bereits in -Iab₂- abgegebene Treueversicherung und nennt nun präzisierend die Dame, der er ergeben ist. -ba₃-: nennt sie erstmals "la bele" und seine Haltung zu ihr "a qui je soploi". -ab₄- variiert intensivierend diese seine Haltung: "Mon cuer, qui siens est, li envoi". Nach dieser abschließenden Formulierung wird syntaktisch die Bewegung der Aussage bremsend wieder zurückgezogen durch den Gegensatz: "mais de neant la vuel servir": sein Dienst hat keinen besonderen Wert, denn er gibt ihr -a₅- ja nur zurück, was er ihr schuldet. Seine völlige Übergabe, ausgedrückt in der Übergabe des Herzens, das ihr ja schon gehört, wird somit scheinbar jeglichen "Verdienstes" entkleidet: er erfüllt "nur" seine Schuldigkeit. Aber aus ihr weiß der Dichter

sogleich die weitere Steigerung für sein tadelloses Verhalten zu gewinnen.

Strophe III-ab₁- schließt direkt in der Frage an die Dame an: ob sie ihm dafür Dank wisse, daß er ihr gehöre. -ab₂- gibt sogleich die Antwort: so wie der Dichter die Dame kennt, ist ihr sein Dienst nur lästig.

Der Abgesang weiß auch diese Schwierigkeit siegreich zu überwinden. -ba₃-: Wenn sie ihn auch nicht haben will, so muß er dennoch "par anui" an sie gebunden bleiben. Die einzige Hoffnung bleibt ihm, daß, wenn sie je an jemand Gnade üben würde, er vielleicht der also Beglückte sein könnte. Der Schlußlauf faßt begründend diese übersteigerte absolute Bindung zusammen: "Car je ne sai amer altrui." Damit wird der Vorhalt geschaffen zu der berühmten IV.Strophe, die Bernger von Horheims Lied "Nu enbeiz ich doch des trankes nie"¹³⁾ angeregt hat. -ab₁- nennt als Vergleich die Liebe Tristans, die in ihrer Unlösbarkeit auf den Zaubertrank zurückgeht. -ab₂- überbietet ihn, denn "fins cuers et bone volentez" lassen den Dichter noch stärker lieben, und vor allem aus eigenem persönlichen Antrieb. Der Abgesang schließt an diesen Gedanken an -ba₃-, daß ihn nichts gezwungen habe, nur -ab₄- kehrt wieder um, er glaubte seinen Augen, durch die er auf diese Bahn gebracht wurde. -a₅- schließt parallel zu -IIIa₅- mit der gedoppelten Versicherung seiner Treue.

Strophe V wendet sich, nachdem die "äußeren Bedingungen" in I und II gegenüber Amors, in III und IV gegenüber der Dame geklärt sind, an sein Herz. -ab₁- nimmt dabei -IIa₄- auf und verknüpft es mit den Aussagen der III.Strophe: wenn auch die Dame das Herz des Dichters in ihrer Gegenwart ungerührt läßt, so muß es dennoch bei ihr bleiben. -ab₂-: es soll immer in ihrer Macht bleiben, nachdem es sie einmal gewählt hat. Der Abgesang bestätigt diesen Beschluß noch einmal -ba₃- und nennt dann die Hoffnung, daß durch das lange Warten die Belohnung desto "süßer", desto intensiver erfahren werde. Die Schlußstrophe nimmt auch diese leichte Aufhellung wieder hinweg: -ab₁ab₂-: Gnade hätte er gefunden, wenn sie da wäre, wo

13) La. 112,1. Vgl. U.Aarburg, a.a.O.(oben Anm.12),s.27

er sie sucht, aber "je croi qu'ele n'i est pas." Daran knüpft der Abgesang an: dennoch muß er seine Bitten fortsetzen, denn seine Haltung ist so ernst, daß er nicht aus Angeberei oder leerer Schmeichelei der Liebe dient. Mit dieser Anspielung auf die nicht vollkommen Liebenden schaltet die Aussageführung auf die erste Strophe zurück.

Man könnte dies Lied ein Musterbeispiel der hohen höfischen Liebeswerbung französischer Prägung nennen. Ihren höchsten Ausdruck findet sie in der reinen, absoluten, durch keine "reale" Aussicht auf Erhörung "getrübten" Spannung, in die sich unablässig die gesamte Persönlichkeit des Werbenden hineinstellt. Die Übergabe des Herzens ist der begriffliche Ausdruck dieser Selbstübergabe (Strophe II und V). Gegen die gewaltsame Liebesbindung Tristans nennt der Dichter sein edles Herz und seinen guten Willen, welche seine bewußte und vollkommene Liebesspannung tragen, die, rein und absolut, die Erfüllung in eine unendliche Ferne gerückt hat. Unter dieser Zuspitzung des Liebesbegriffs als des dynamischen Prinzips der Lyrik tritt folgerichtig auch das "Herz" weiter ins Zentrum des dichterischen Aussagegefüges. Sprachlich erfolgt diese Akzentuierung durch die wertenden Bestimmungen, vor allem "fin" = "im höfischen Sinn edel und vollkommen". Eine weitere Hervorhebung durch rhetorische Kunstmittel oder häufige Nennung nimmt der Dichter nicht vor. Durch die einseitige Spannung der höfischen Liebe, wie sie Chrestien gestaltet, muß allmählich der Herzbegriff an die Grenze des vernünftig Verstehbaren vorgeschoben werden, wo er in Konflikt mit den Begriffen "raison" und "mesure" gerät. In diesem Lied ist er noch nicht angedeutet. Die Aussagegestaltung verlegt sich noch ganz auf die Darstellung der e i n e n konsequenten Einspannung der geistigen Persönlichkeit.

Chrestiens anderes Lied (Amors tançon et bataille)¹⁴⁾, dessen Melodie nicht erhalten und das ähnlich wie das genannte gebaut ist, bestimmt von der Negation her die psychologischen Bedingungen für die absolute höfische Liebe: "Ein

14) R.121, ed.Hilka, a.a.O. S.800

unvernünftiges, leichtes und unbeständiges Herz vermag über die Liebe nichts zu lernen. So ist meine Haltung nicht, die dient ohne Gnade zu erwarten."¹⁵⁾ Diese Haltung muß, gemessen an den Begriffen "raison" und "mesure", Anstoß erregen. Beide hat der höfisch Liebende aufzugeben.¹⁷⁾

Damit ist die in dem vorigen Lied künstlerisch nicht aktivierte Folgerung gezogen. Aus der Sicht des von der absoluten Liebesspannung unberührt bleibenden "intellectus" muß "cuer", d.h. die Persönlichkeit, die sich ihr übergibt, das vernünftig zweckvolle Denken (raison) und die daraus entspringende Haltung (mesure) aufgeben. Damit ist nicht gesagt, daß das Herz nun nur noch an die Sphäre des Affektiven gebunden sei, sondern daß sich die Persönlichkeit in den höfischen Wertbereich hineinstellt, in dem diese Begriffe primär keine verpflichtende Gültigkeit mehr haben. Der Begriff der "hövescheit" und der aus ihr neu entspringenden maßvollen Haltung (mesure) ist, soweit wir im Vergleich mit der Epik Chrestiens sehen können, ein formaler und bestätigt sich erst über dieser zugrunde liegenden wesensmäßig "maßlosen" Hineinspannung in die -französische- höfische Liebe. Das "Herz" ist der Inbegriff dieser an sie übergebenen Persönlichkeit. Solange die so verstandene höfische Liebe für die Dichtung voll verbindlich ist, bleibt auch das "Herz" in seiner umfassenden geistigen Bedeutung gewahrt. Sobald sich aber neben ihn andere, gleichfalls verpflichtende, Werte stellen, wird sich die Bindung

15) ib.Str.IV: Fols cuers legiers et volages
Ne puet rien d'amor aprandre.
Tes n'est pas li miens corages
Qui sert sanz merci atandre.

16) ib.Str.III: Nus, s'il n'est cortois et sages,
Ne puet d'amor rien aprandre;
Mes tes an est li usages,
Dont nus ne se set deffandre,
Qu'ele viaut l'antrée vandre.
Et ques an est li passages?
Reson li covient despandre
Et metre mesure an gages.

ib.Str.V: Mout m'a chier Amors vandue
S'onor et sa seignorie,
Qu'a l'entree ai despandue
Mesure et reson guerpie.
Lor consauz ne lor aie
Ne me soit ja mes randue.
Je lor fail de compaignie,
N'i aient nule atandue.

zwischen "cor" und "amor" als so stark erweisen, daß auch "cor" zu einem geistigen Organ *n e b e n* oder gar unter andere tritt. Man kann sagen, daß in gewissem Sinn die in der französischen Lyrik vorgenommene konsequente "Überspannung" des Liebesbegriffs eine entscheidende Bedeutung für den später zu beobachtenden Gehaltswandel des Herzbegriffs hat. Zunächst jedoch ermöglicht sie eine künstlerisch verpflichtende Aussage des höfischen Menschentums und seine Ausprägung im Begriff des "edelen herzen", an die auch Gottfrid von Straßburgs "Tristan" anknüpfen kann.

Die sprachliche Gestaltung dieser Aussagen ist von Chrestien mit den Mitteln des "ornatus facilis" durchgeführt. Einzig der Vergleich mit Tristan und mit der Kriegskunst im Lied "Amors tançon ..." verrät die gelehrte Ausstattung der Textur, die durch sie in ihrer strengen logischen Argumentation aufgelockert wird. Die Textur selbst ist, anders als in der provenzalischen Lyrik, ausschließlich von ihr getragen. Die musikalische Form wird erfüllt von ihren Umschaltungen, wobei die Melodieführung bewußt abweicht, um diese Schaltungen teils zu überdecken, teils zu unterstützen, aber auch um Wirkungen zu erzielen, die allein herzustellen sich die Aussageführung versagt hat und für die sie der Mitwirkung der Melodieführung bedarf, wie bei dem Übergang zu D-a₃-.

Die inhaltliche Konsequenz aus dieser Textur für den Herzbegriff ist genannt. Die formale Verwendung dieses Begriffs jedoch in den beiden uns erhaltenen Liedern Chrestiens ist verschieden. Während er im ersten verhältnismäßig häufig genannt wird, tritt er im zweiten ganz zurück. Wir schließen daraus auf die Variationsfähigkeit und zugleich Vorsicht, die den Dichter bei der Verwendung dieses sehr starken Motivs leiteten. Offensichtlich bemüht er sich, die Aussage der von der vollkommenen höfischen Liebe gebotenen "folie" in eine höfisch-mäßvolle und gedämpfte Textur auszuformen. Dieser Beobachtung würde auch die Eigenart seines epischen Stils entsprechen, so daß wir sa-

gen können, daß der "reinen" und "maßlosen" Liebesspannung, welche die Persönlichkeit ergreifen muß, die ebenso klare und logisch gebändigte, höfisch-mäßvolle Textur entspricht. Durch diese Paradoxie gelingt dem Dichter die wechselseitige Hochspannung von Aussage und ihrer Formulierung, die für den h ö f i s c h e n Dichter nur in diesem Gegeneinander offensichtlich künstlerisch Gestalt werden konnte.

Wenn die Annahme richtig ist, daß Chrestien zu den ersten französischen Dichtern gehört, die die provenzalische Liebeslyrik in der eigenen Sprache nachbildeten, so kann diese eigentümliche sprachlich-logische Durchdringung und Steigerung der höfischen Liebe und ihrer durchsichtig klaren sprachlich-musikalischen Gestaltung, die wir an dem Beispiel der Verwendung des Herzmotivs aufzuzeigen versuchten, als Ausdruck von Chrestiens eigenem Formwillen und als seine eigene künstlerische Leistung angesehen werden.

Neben Chrestien wirken gleichzeitig im letzten Viertel des 12.Jahrhunderts, und auch schon in dem Beginn des 13., Lyriker, deren Identifizierung mit bedeutenden historischen Persönlichkeiten wir den Bemühungen H.Petersen Dyggves verdanken. Wir können nun annehmen, daß Conon de Bethune, Gace Brulé, Blondel de Nesle, Gautier de Dargies und der Kastellan von Coucy als Dichter zueinander in naher Beziehung standen, vielleicht sogar, nach der Deutung Petersen Dyggves, einen literarischen Freundeskreis gebildet haben¹⁷⁾. Damit wird die höfische französische Lyrik des endenden 12. und beginnenden 13.Jahrhunderts im provenzalischen Stil von einem kleinen Kreis von Dichtern gepflegt, die ihr auch e i n e n bestimmten Stil, vielleicht im Anschluß an Chrestien, aufprägen. Zu der Vielfalt der provenzalischen künstlerischen Möglichkeiten gelangt sie nicht. Auch die deutsche Liebesdichtung hat einen größeren Reichtum an Lösungen hervorgebracht. Einen der wichtigsten

17) Zuletzt H.Petersen Dyggve: Gace Brulé (vgl. unten Anm.26), p.97,100 ss.; hier auch weitere Verweise auf die Veröffentlichungen des Verfassers.

Gründe für die Einheitlichkeit des französischen Stils der hohen höfischen Liebesdichtung sehen wir in der logischen Strenge des Stilideals einer in ihrem Inhalt gerade logisches Maß übersteigenden Dichtung, das dem Dichter nur sehr wenig Spielraum für eigene "Erfindungen" lassen durfte, um gerade diese eigentümliche Spannung zu wahren.

Conon de Bethune¹⁸⁾ spielt im 4. Kreuzzug (1202-1204) eine bedeutende politische Rolle. Von ihm sind zehn Lieder überliefert, davon zwei Kreuzlieder. Die Spannweite der noch höfisch möglichen Aussagen ist bei ihm weiter als bei Chrestien, soweit wir nach dessen zwei Liedern uns ein Urteil erlauben können. Ähnlich wie Gace Brulé verwendet Conon die epische Markierung der Situation, aus der der Dichter spricht¹⁹⁾. Neben diesen Zügen, die Chrestiens Dichtung nicht aufweist und die wir im Vergleich etwa mit den moderneren Blondel de Nesle und dem Kastellan von Coucy als altertümlich bezeichnen können, sind uns von Conon Lieder erhalten, die sich in ihrer durchsichtig klaren Textur sowohl Chrestien als auch diesen eben genannten Dichtern ebenbürtig an die Seite stellen lassen.

Als Beispiel untersuchen wir das Lied "Chanson legiere a entendre"²⁰⁾. Die Melodie ist nicht überliefert. Es besteht aus sechs coblas doblas capcaudadas und einer Tornada. Der Strophenbau:

7 a'b₁+a'b₂- bc'c'

Die beiden Stollen sind syntaktisch z.T. eng aneinander gebunden. Melodisch könnten sie daher fortlaufend geführt sein, die Strophe also einen "vers" bilden. Die übrigen Melodien, die uns von Conon erhalten sind, weisen bei der Reimstellung -ab-ab- die Kanzonenstruktur auf; die Deutung unseres Liedes als "vers" verliert damit an Wahrscheinlich-

18) ed. A. Wallensköld: Les chansons de Conon de Béthune (C.F.M.A. 24), Paris 1921

19) Nr. IX Strophe I: "L'autrier un jor après la Saint Denise
Fui a Betune, ou j'ai esté sovent.
La me sosvint..."

Nr. X Strophe I: "L'autrier avint en cel autre pais
C'uns chevaliers eut une dame amee..."

20) R. 629, ed. Wallensköld Nr. I

Conon de Bethune, Wallensköld Nr.1

- I Chançon legiere a entendre
Feraï, car bien m'est mestiers
Ke chascuns le puist aprendre
Et c'on le chant volentiers;
Ne par autres messaigiers
N'iert ja ma dolor mostree
A la millor ki soit nee.
- II Tant est sa valors doblee
C'orgeus et hardemens fiers
Seroit, se je ma pensee
Li descovroie premiers;
Mais besoins et desiriers
Et gou c'on ne puet atendre
Fait maint hardement emprendre.
- III Tant ai celé mon martire
Tos jors a tote la gent
Ke bien le devroie dire
A ma Dame solement,
K'Amors ne li dit noient;
Ne por quant, s'ele m'oblîe,
Ne l'oublierai je mie.
- IV Por quant, se je n'ai aïe
De li et retenement,
Bien fera et cortoisie
S'aucune pitîes l'em prent.
Au descovrir mon talent
Se gart bien de l'escondire,
S'ele ne me velt ochirre.

I. Ein leichtverständliches Lied werde ich machen, denn wohl scheint es mir nötig, daß jeder es lernen kann und daß man es gerne singt. Und nie wird durch andere Boten mein Schmerz gezeigt werden der Besten, die je geboren wurde.

II. So hoch ist ihr Wert erhaben, daß es Hoffart und stolze Kühnheit wäre, wenn ich je mein Denken als erster ihr entdeckte. Aber Not und Wünschen und das, was man nicht erreichen kann, läßt manche Kühnheit wagen.

III. So sehr habe ich verborgen mein Leiden alle Tage vor allen Menschen, daß ich es wohl meiner Dame allein sagen dürfte, denn die Liebe sagt ihr nichts. Dennoch, wenn sie mich vergißt, werde ich sie nie vergessen.

IV. Dennoch würde sie, wenn ich (schon) keine Hilfe von ihr und Erleichterung habe, gut und höfisch handeln, wenn sie sich darob erbarmte. Wenn ich ihr mein Streben entdecke, so hüte sie sich wohl, es abzuweisen, wenn sie mich nicht töten will.

- V Fols sui ki ne li ai dite
Ma dolor ki est si grans;
Bien deüst estre petite
Par droit, tant sui fins amans;
Mais je sui si meschaans
Ke quanques drois m'i avance
Me retaut ma mescheance.
- VI Tous i morrai en soffrance,
Mais sa beautés m'est garans,
De ma Dame et la samblance
Ki tos mes maus fait plaisans,
Si ke je muir tous joians;
Ke tant desir sa merite
Ke ceste mors me delite.
- VII Noblet, je sui fins amans,
Si aim la millor eslite
Dont onques cançons fust dite.

V. Wahnsinnig bin ich, daß ich ihr nicht meinen Schmerz gesagt habe, der so groß ist. Wohl müßte er von Rechts wegen klein sein, denn so edel liebe ich. Aber ich bin so vom Unglück verfolgt, daß, wenn immer das Recht mich vorankommen läßt, mein Unglück mich zurückzieht.

VI. Ich werde im Dulden sterben, aber ihre Schönheit ist mir Gewähr und das Antlitz meiner Dame, das alle meine Leiden angenehm macht, so daß ich freudig sterbe. Denn so sehr wünsche ich ihren Lohn, daß dieser Tod mich freut.

VII. Noblet, ich bin ein edel Liebender und liebe die ausgewählte Beste, von der je ein Lied vorgetragen wurde.

keit. Nehmen wir die Kanzonenrepetition der Stollen an, so erscheint ihre syntaktische Bindung zumindest auffallend. Die syntaktische Bewegung kommt erst am Ende des Aufgesangs zum Stehen und wird dann wieder durch den Abgesang hindurchgeführt. Die Strophe erscheint somit als die Verbindung des Vierer- und des Dreierbauprinzips, wie wir sie bereits im Liede des Raimbaut d'Orange "Ab nou cor et ab nou talen" antrafen²¹⁾. War aber in ihm die leichte "Form" dazu bestimmt, eine äußerst kunstvolle Aussageführung aufzunehmen, so dient sie hier nach des Dichters eigenen Worten dazu, ein "leicht verständliches" Lied zu tragen, das jedermann gerne singt. Als Kennzeichen dieser Leichtverständlichkeit ist der angestrebte glatte Fluß durch die beiden Partien der Strophe zu verstehen, unter der Voraussetzung allerdings, daß die Melodie ihn nicht ihrerseits untergliederte. Der Einsatz -Iab₁- erinnert an die Diskussion um das "trobar clus" bzw. "trobar ric" und das "trobar leu" zwischen Raimbaut und Giraut de Bornelh. Es ist zu vermuten, daß sie auch nördlich der Loire bekannt wurde. Conon setzt sich für das "trobar leu" ein, die direkte, leicht zugängliche Aussage. Einen Anwalt des kunstvoll schwierigen Dichtens aus der Besonderheit der Liebesspannung lernen wir in Gautiers de Dargies und seinem Lied Nr.7 (La gens dient pour coi je ne faiz chanz) kennen, das wir später für sich betrachten²²⁾. Ob beide Dichter bewußt aufeinander Bezug nehmen, können wir natürlich nicht entscheiden. Es muß genügen, daß sie Zeitgenossen waren und vor allem, daß dies Stilproblem auch die französischen Dichter beschäftigt hat. Ihre Lösungen sind weder mit dem "trobar leu" Bernarts de Ventadorn, noch mit dem "trobar ric" des Raimbaut oder Giraut de Bornelh identisch.

Von Conons Lied, das uns hier beschäftigt, läßt sich sagen, daß es in seiner logischen Präzision der Aussageführung, die der einzige Schmuck dieser Textur ist, "vor" das "trobar leu" Bernarts zurückgreift. Es ist das "trobar sotil" des Folquet, reduziert auf sein wesentliches Element: die logische, lineare, ohne Partienrespon-

21) Vgl. oben S.138

22) Vgl. unten S.202 f.

sion gebremste und umgeschaltete Durchführung der Argumentation.

Das Lied verwendet den Begriff des Herzens nicht. Möglicherweise erschien er dem Dichter zu "gewichtig" und "gelehrt", als daß er ihn in dies durchsichtige Gespinnst hätte einbauen mögen. Dafür ist es aber aufschlußreich, wie in diesem die Paradoxie der absoluten Liebesspannung gestaltet wird.

Strophe V begründet das Leiden des "Ich" damit, daß es nur aus "Mißgeschick" nicht wage, sich der Geliebten zu entdecken, obgleich dann alle Qual von Rechtswegen enden müßte (*Bien deüst estre petite par droit*), weil er solch vorbildlich Liebender ist (*tant sui fins amans*).

Vla₁-: zieht daraus die endgültige Konsequenz: "Ich werde im Leiden sterben." -b₁a₂- schalten um auf die Schönheit der Dame, die ihm Sicherheit gewährt und - "tos mes maus fait pleisans" -b₂-. Aus dieser Wortantithese könnte eine positive Hoffnung im Abgesang abgeleitet werden. Der Dichter bleibt aber konsequent: -bcc- die Wortantithese "maus - pleisans" leitet zur äußersten Steigerung seiner Haltung über, in die beide Möglichkeiten verbunden werden: "Si ke je muir tous joians", im freudigen Tod um ihretwillen. -cc- fassen dies, den Eingang der Strophe dialektisch überhöhend zusammen: Um ihres Preises willen freut ihn der Tod, der ihm bevorsteht, wenn seine Liebe unerfüllt, das heißt, er im Leiden bleibt. Tod und Leben, bzw. Tod und Freude, welche die Dame in Händen hält, das ekstatische Motiv der Trobadors, ist hier verwendet, exakt deduziert aus dem Preis ihrer unerreichbaren Schönheit und seiner absoluten Hingabe. Durch diese Herleitung und konsequente Verknüpfung wird das Motiv in seiner Intensität gedämpft; umgekehrt verleiht es der leicht und elegant dahinfließenden Aussageführung das notwendige Gewicht und die Spannung, die sie daran hindern, in "absoluter" Leichtigkeit sich aufzulösen. Trotz der Dämpfung jedoch wird die Aussage in ihrer ganzen Paradoxie französischer Ausprägung wirksam, doch wiederum so, daß es die feingespinnene Textur nicht

zerreißt. Vielleicht darf man dem Dichter die Absicht unterschieben, daß er gerade im Experiment mit einer ganz "kunstlos", von jedermann verstehbaren Aussageführung die pointierte Zuspitzung der psychologischen Paradoxie in der höfischen Liebe in einer Unmittelbarkeit gestalten wollte, die eine "kunstvollere" und zugleich stärker objektivierende Sprachtechnik nicht ermöglichte.

Als Beispiel derartig anspruchsvoller Kunst, die auch den Herzbegriff heranzieht, nennen wir das Lied Nr.2 (R.303) "Si voiremant con cele don je chant". Auch zu ihm ist keine Melodie überliefert. Es besteht aus fünf coblas singulares capcaudadas, das heißt, der Reim -c- bildet in der nächstfolgenden Strophe jeweils den Reim -a-. Nach der syntaktischen Führung läßt sich die Strophe gliedern:

10 $ab_1-b_2c_1$ -- $c_2d_1-d_2c_3$

Die Aussagen werden im Prinzip paarweise gebunden. Nach dem zweiten Aussagepaar, dem zweiten "Stollen", erfolgt die Umschaltung in den "Abgesang", obgleich der Reim $-c_{1/2}-$ die Aussagen zumeist stark zurückbindet. Die "einfache" Struktur der Strophe wird bereits durch diese Kunstgriffe verhüllt. Die Textur zeigt außerdem den Gebrauch der panegyrischen Überbietung für den Preis der Geliebten (ab_1), die zweimalige Anrufung Gottes (Ic_1d_1), den illustrierenden Vergleich (Id_2), die Sentenz ($IIId_2c_3$), wiederum den Vergleich ($IIIc_2-c_3$ und Vc_2-c_3). Die Verteilung dieser Schmuckmittel ist mit besonderer Rücksicht auf ihren Intensivierungswert vorgenommen. Der erste in der ersten Strophe drückt die Intensität seines Strebens nach ihrer Liebe durch den Vergleich mit dem Kranken aus, der sich nach der Gesundheit sehnt. Die Sentenz in Strophe II stützt durch den Hinweis sein Streben, daß durch ein edles Herz einfache Ritter schon zu hohen Ehren gelangt sind. Die III.Strophe biegt um, indem sie wieder auf $-IIc_2d_1-$ zurückschaltet und die Heftigkeit dieser Liebe dadurch sinnfällig macht, daß der Dichter jetzt, wo er in ihr befangen ist, sich genau so wenig Rat weiß, wie der Schachspieler, der nur immer die anderen belehren kann, solange er selbst

nicht spielt. Strophe IV bringt die Klage über diesen Zustand; V schließt mit dem zu III parallelen Vergleich, in dem statt des Schachspielers der im Gebrauch der Waffen unterwiesene Kämpfer genannt wird.

Die Vergleiche sind aus dem ritterlichen Leben bezogen, desgleichen wohl auch die Sentenz. Sie zeichnen sich damit nicht durch eine besonders erschwerte Einsichtigkeit aus, sondern haben im Gegenteil die Funktion, das Ausgesagte gedanklich leichter zugänglich zu machen und ihm zugleich eine gewisse sprachliche Gesuchtheit zu verleihen, die es in den Rang der gebildeten Dichtung erhebt; "trobar sotil" in französischer Ausprägung.

In der Sentenz ist der tragende Begriff "riche cuers", abgesetzt gegen "povres chevalies". Sie ist die positive Erwiderung auf die vorangehende Aussage: "Et si sai bien que tant a de valor Que je doi faire et outrage et folor d'amer plus halt...". Sie ist so edel (im ethischen wie im sozialen Sinn), daß sein Streben zu ihr Wannsinn ist. Im Vergleich zu ihr ist er nur der "povres chevaliers", für den ihre Gnade die "halte onors" bedeuten würde. Die Verbindung kann nur das "riches cuers" herstellen, dessen er sich, in die Einkleidung in die Sentenz, rühmt. Das Adjektiv "riches" betont, umfassender als "fins" den Wert der Persönlichkeit nicht nur im ethischen, sondern auch im sozialen Sinn. Die folgende Liebeslyrik verwendet es kaum mehr, "fins" tritt in der Bedeutung der höfischen Vollkommenheit an seine Stelle.

Die Verwendung der Verbindung "riches cuers" im Zusammenhang mit der Liebeswerbung ist uns ein wertvolles Zeugnis dafür, wie auch in der Dichtung Conons die Gesamtheit der "edlen" Persönlichkeit in die höfische Liebesspannung eingeschaltet wird²³⁾, und außerdem die Voraus-

23) Die Sentenz lautet (Nr.II, Str.II):

Et non por cant maint povre chevalier
Fait riches cuers venir a halte honor.

Vgl. auch Wallensköld Nr.IX, Str.III:

... Que m'est au cuer une autre amor assise
Que me requiert et alume et esprant...

Str.IV: A la millor del roiaume de France,
Voire del mont, ai mon cuer atorné..

setzung zu unserem Verständnis von Conons berühmten Kreuzlied "Ahi Amors, com dure departie"²⁴⁾, das vermutlich Hausens Kreuzlied "Min herze und min lip die wellent scheiden"²⁵⁾ mit angeregt hat.

Es umfaßt sechs coblas doblas. Mit Hilfe der Melodie läßt sich die Strophe gliedern:

$$10 \ a'b_1 + a'b_2 -- b_3-a_3 \ b_4-a_4$$

$$AB \quad A \ B \quad + \ C \ - \ D \ C \ - \ D$$

Auf- und Abgesang sind in der Aussageführung voneinander abgesetzt, melodisch gebunden durch den Übergang von B-C. Die melodische Zäsur C-D hält auch die Textur ein. Die Stollen sind syntaktisch miteinander, mit Ausnahme der II.Strophe, aneinander gebunden. Unsere Vermutung, daß das Lied Nr.1 als Kanzone komponiert war, gewinnt durch diese Beobachtung an Wahrscheinlichkeit. Dennoch sind hier die Aussagen nicht so eng aufeinander bezogen, daß ein glatter Durchlauf innerhalb des ganzen Aufgesangs erreicht würde. Sie bilden vielmehr mit der Zeile die Einheit, die relativ oder kausal an die folgende gebunden ist. Besonders im Abgesang überwiegt dieses Prinzip, so daß sich die Aussageführung hier leicht der Melodie anschließen kann, nachdem die Hauptzäsur zwischen Auf- und Abgesang melodisch überspielt wurde. Durch diese überwiegend in sich ruhenden Aussagen, die durch die Melodie und den Strophenbau hervorgeholt werden und wieder zurückgleiten, die Argumentation zurücktritt und nur kleine Partien jeweils bindet, erhält das Lied seine sehr ernste und feierlich getragene Wirkung.

Iab₁a₂ -: Ein schmerzlicher Anruf an "Amors" beginnt das Lied. Dem Dichter wird der Abschied schwer von der Besten, "qui onques fust ammee ne servie". Die Trennung ist bereits sicher. -b₂- schließt als Wunsch durch einfache Kontaktverknüpfung an, Gott möge ihn in seiner Güte zu ihr wieder zurückführen. Die Bindung an die Dame wird durch diese Trennung, deren Grund ja noch nicht genannt ist, nicht endgültig aufgehoben. Es bleibt aber die Frage, was mit ihr

24) Wallensköld, Nr.IV; R.115. Melodie: Fr.Gennrich in Zs.f.Musikwissenschaft 7(1927), S.93

25) La.47,9, vgl. unten S.240

Conon de Bethune, Wallensköld Nr.4

- I Ahi, Amors, com dure departie
Me convenra faire de la millor
Ki onques fust amee ne servie!
Dieus me ramaint a li per sa douçour,
Si vairement con j'en part a dolor!
Las! k'ai je dit? Ja ne m'en part je mie.
Se li cors va servir Nostre Signor,
Mes cuers remaint del tot en sa baillie.
- II Por li m'en vois sospirant en Surie,
Car je ne doi faillir mon Creator.
Ki li faura a cest besoi^{ng}d'aie,
Saicies ke il li faura a grignor;
Et saient bien li grant et li menor
Ke la doit on faire chevallerie
Ou on conquiert Paradis et honor
Et pris et los et l'amor de s'amie.

I. Ach Liebe, welch schwere Trennung steht mir bevor
von der Besten, die je geliebt und verehrt wurde.
Gott führe mich zu ihr zurück in seinem Erbarmen,
so wie ich wahrlich von ihr mich im Schmerz trenne.
Ach, was habe ich gesagt? Niemals trenne ich mich
von ihr! Wenn der Leib hinget, unserem Herrn zu dienen,
bleibt mein Herz ganz in ihrer Gewalt.

II. Ihretwegen seufzend ziehe ich ins Heilige Land, denn
ich darf meinem Schöpfer nicht die Treue verweigern.
Wer Ihm in dieser Not die Hilfe weigern wird, wisse,
daß Er sie ihm in größerer (Not) weigern wird. Und es
mögen wissen die Hohen und Geringen, daß man dort
Ritterschaft begehnen kann, wo man erwirbt Paradies und
Ehre, Preis und Lob und die Liebe der Freundin.



während der Abwesenheit des Dichters geschieht.

-b₃- kehrt zum Beginn zurück und schließt zugleich als Wortbindung (part-remaint als Antithese in bezug auf die Bewegungsrichtung zu verstehen) an -b₂-, so daß die melodische Bindung ein sprachliches Äquivalent findet. Noch einmal wird der Schmerz über die Trennung ausgesprochen. Dann kommt, auch melodisch unterstützt, in -a₃- die Wendung. In einer Frage wird die letzte Aussage noch einmal aufgenommen und dann verneint: "Ja ne m'en part je mie!"

-ba₄- bringen, geschickt gestuft für die Aussageführung dieser Strophe, die Lösung des Problems und die Erklärung für die erstaunliche Behauptung in a₃, indem das Begriffspaar "cuers-cors" eingeführt wird: die leibliche Seinsweise zieht auf den Kreuzzug, das "Herz" aber bleibt bei ihr. Sollte dies so gemeint sein, daß er nur "äußerlich" diese Pflicht erfüllt, "tatsächlich" in seinem "Innern" aber von ihr unberührt bleibt, wenn er sein "Herz" bei der Dame läßt? Hausen scheint den "Dualismus" "herze-lîp" so verstanden zu haben. Die Deutung, die der Dichter wünschte, gibt er in der II.Strophe.

-a₁- nimmt noch einmal auf "Por li m'en vois sospirant" und fährt zugleich präzisierend fort, indem es das Ziel und -b₁- die Begründung der Kreuzfahrt nennt: "Car je ne doi faillir mon Creator". Diese Nebeneinanderspannung von Liebes- und Gottesdienst legt die Vermutung nahe, daß für den Dichter beide Werte sind, die sich zumindest nicht gegenseitig ausschließen oder gar aufheben.

-ab₂- begründet die Notwendigkeit dieses Gottesdienstes in den für das 12.Jahrhundert volle Realität besitzenden Kategorien des Lehnsrechts: Hilfeleistung gegen Hilfeleistung. Durch eine Wortresponion (saiciez-saicient) wird wieder in -b₃- die Bindung an den Aufgesang hergestellt. Es folgt die Begründung der Kreuzfahrt außerdem als "chevallerie", als ritterliche Bewährung im Kampf, der verheißen wird: "Ou on conquiert paradis et honor Et pris et los et l'amor de s'amie." Damit ist die Synthese vollzogen: die Kreuzfahrt ist "chevallerie" im Dienste Gottes. Aus ihr er-

wächst die "weltliche 'Ère'", "honor, pris, los" und die Liebe der Dame und, beide überwölbend, die Gewißheit der ewigen Seligkeit. Folglich bleibt die höfische Liebesbindung an die Dame erlaubt und bestehen. Die geistige Persönlichkeit kann, auch wenn das "Ich" "real" abwesend ist, ja m u ß konsequenterweise an sie gebunden bleiben, wenn die höfische Existenz des Ritters nicht in Frage gestellt werden soll. Daß sie in ihrer Ganzheit vielmehr in die neue Aufgabe und ihre Verheißung einbezogen wird, ist das "Ereignis" dieses Liedes. Das Begriffspaar "cuers-cors" wird eingeführt, um die geistige Bindung an die Dame ausdrückbar zu machen. "Cuers" steht nicht im Gegensatz zu "cors", denn beide zusammen bilden die Einheit des sprechenden "Ich". Sie bezeichnen aber dessen leibliche und geistige Seinsweise, die getrennt gedacht werden müssen, damit die Synthese zwischen den konträr erscheinenden Anforderungen geschaffen werden kann.

Strophe III und IV enthalten die allgemeinen Argumente der Kreuzzugswerbung.

Zum Verständnis der Konsequenz dieser Texturen für den Herzbegriff ist vor allem auf seine Beziehung zu einem Liebesbegriff hinzuweisen, der (noch) nicht die Strenge der Ovidisch-Chrestien'schen Konzipierung kennt. "Cuer" steht für die Gesamtheit des geistigen Menschen, der sich an eine höfische Liebe übergibt, die auch noch vor dem Anspruch des Kreuzzugs bestehen kann. Das Begriffspaar "cuer-cors" wird herangezogen, um die geistige Gemeinsamkeit des Ritters mit der Dame auch innerhalb dieser voll anerkannten Verpflichtung zu wahren und künstlerisch auszudrücken. In dem Lied Nr.I, das eine "modernere" Liebespannung aussagt, wird daher - wie uns scheint, mit Recht - der Begriff des Herzens nicht verwendet, da er einestells für den glatten Fluß des Liedes zu "gewichtig" wäre, andernteils er in seiner umfassenden Bedeutung in dieser Textur eine Verschärfung der absoluten Liebesspannung hervorgerufen haben könnte, die der Dichter vielleicht zu vermeiden wünschte. Die Spannung zwischen der beobachtenden Vernunft und der höfischen Liebe, und zwischen ihr

und der Liebe Gottes, die zum Kreuzzug ruft, ist damit offensichtlich nicht d a s dichterische Anliegen, das Conon gestaltet. Mit Ausnahme des Liedes I ist daher auch die Textur, auch da, wo sie sprachlich prunkvoller ausgeführt wurde, auf die freie Aussage der neuen, aber nicht absolut gespannten höfischen Liebe gestellt. Das Stilideal der logischen Durchsichtigkeit und Klarheit ist jedoch bewußt gewahrt, so daß die künstlerische Leistung Conons, soweit sie aus den Beobachtungen zur Verwendung eines einzelnen Motivs erkennbar wird, gerade in der Verbindung zwischen dieser Sprachgestaltung und der gelösteren, harmonisch "ent-spannten" Konzeption der höfischen Liebe und der sich ihr übergebenden Persönlichkeit bestehen würde. Befindet sich hinter dieser Lyrik die einheimische Tradition der französischen höfischen Dichtung, oder stellt sie eine frühere Stufe der Aufnahme der provenzalischen Liebeslyrik dar? Wir müssen diese Frage offen lassen.

Mit Gace Brulé²⁶⁾ erreicht die französische hohe höfische Liebeslyrik, trotz noch gelegentlich nachweisbarer archaischer Züge²⁷⁾, ihre "klassische" Ausprägung, in der sie vor allem auch die deutsche im romanischen Stil entscheidend prägt. Die neunundsechzig, von dem Herausgeber als sicher echt angesehenen Lieder kreisen ausschließlich um die hohe höfische Liebeswerbung, wie sie Chrestien de Troyes in ihren Grundzügen ausgebildet hat. Das Lied Nr.37 "Des or me vueill esjoir" ist die einzige Gestaltung des "Freudenthemas" in diesem reichen Opus, und auch sie unterscheidet sich kaum von der Aussagehaltung der anderen Lieder: die respektvolle Werbung um die hochstehende Dame, nur hier gelöster in die freudige Nennung ihrer Schönheit und seines Glücks, wenn sie ihm Beachtung schenken würde, übertragen. Dieser inhaltlich sehr schmalen Basis steht eine Fülle der künstlerischen, sprachlich-musikalischen Gestaltungen gegenüber, welche die Wert-

26) Holger Petersen Dyggve: Gace Brulé, Trouvère Champenois. Edition des Chansons et étude historique (Mémoires de la Société néophilologique de Helsinki (Helsingfors), Helsinki 1951

27) H. Petersen Dyggve, a.a.O. p.173; 182; 186

schätzung des Dichters bei seinen Zeitgenossen rechtfertigt²⁸⁾.

Es ist unmöglich, im Rahmen unserer Fragestellung die künstlerische Leistung des Dichters in ihrer Gesamtheit angemessen zu würdigen, da jedes Lied einzeln eine Untersuchung seiner Komposition wert ist.

Wir nennen das Lied Nr.IX "Biaus m'est estez que retentist la brueille", in dem sich der Dichter rühmt, "fins amans" zu sein, und dessen "fin cuer" ihn töten will, weil es "en si haut lieu" emporstrebt²⁹⁾. Motive, die "an sich" natürlich bekannt sind, von dem Dichter aber in bewußter Intensivierung der Aussagespannung miteinander verknüpft werden, um die zwanghaft gewollte absolute Bindung in ihrer gefährlichen Paradoxie aufzuzeigen und zugleich in äußerster sprachlicher Präzision und Klarheit zu bändigen.

Das Lied Nr.34 "Dame, merci! Se j'aim trop hautement" variiert das Thema in die Spannung "Raison -folie". Die Bindung des Dichters an die unendlich hoch stehende Dame muß als "Folie", als Wahnsinn erscheinen. Aber die Liebe zwingt ihn dazu, "Que pour ma mort me fait ades penser La u valours et raisons me desfent"³⁰⁾. Die Argumentation führt über dem Wortspiel mit dem Begriff "raison", der als "vernünftiges, sinngebundenes Denken" und "Ursache" aktiviert wird, zu dem Schluß, daß die Liebe "par tout droit" verpflichtet sei, ihm Hilfe zu gewähren, nachdem sie es war, um derentwillen er sich in diese Bindung begeben hat³¹⁾.

28) H.Petersen Dyggve, a.a.O. p.100 ss. Das Urteil des Herausgebers über die Dichtung von Gace Brulé, p.171, kann bei genauer Beschäftigung mit den einzelnen Liedern nicht aufrecht erhalten bleiben.

29) Nr.IX, Str.V:

De mon fin cuer me vient a grant mervoille,
Qui de moi est, et si me vuet ocire
K'a essient en si haut lieu tessoille; (strebt)
Donc ma douleur ne savroie pas dire;
Ensinc sui morz, s'Amours ne mi consoille;
Car onques n'oi par li fors poinne et ire,
Mais mes sire est, si ne l'os escondire:
Amer m'estuet, puis qu'il s'i aparaille.

30) Nr.34, Str.II

31) ib.Str.IV:

Se vrais amis puet nul recouvrement (Hilfe)
En gentil cuer pour loiauté trover,
Dont ne dois pas Amours son jugement

Damit soll mit dem Hinweis auf das vernünftige und das Rechtsdenken gerade die Andersartigkeit der angesprochenen Liebe hervortreten, in der sie bewundert und bejaht wird. Sie wird mit logischer Konsequenz so weit wie möglich aus der Sphäre des logischen und sinnbeziehenden Denkens hinausgespannt, daß sie der dämonischen Macht gleich wird, mit der Ovid sein geistreich elegantes Spiel trieb. Dennoch bleibt die Relation "intellectus - voluntas/amor" erhalten eben in der geistigen Beobachtung, Lenkung und Steigerung der höfischen Liebe. Ein Beispiel, wie diese psychologische präzise Argumentation in virtuoser Formbeherrschung zu Dichtung werden kann, ist das Lied Nr.50 "Ire d'Amors qui en mon cuer repere"³²⁾.

Es besteht aus fünf coblas unissonans und einer Tornada. Mit Hilfe der Melodie läßt sich die Strophe gliedern:

$$\begin{array}{ccccccc} a'b'_1 & - & a'b'_2 & -- & c_1-c_2 & - & d'_1 \rightarrow d'_2 \\ AB & - & AB & + & C & D & E \quad B \end{array}$$

Nach der Melodieführung gehört das Lied zum Typ der Rundkanzone. Die Stollen sind syntaktisch und musikalisch in sich geschlossene Einheiten; B schließt sie jeweils ab und führt durch seine Wiederaufnahme in -d₂- auch den zweiten Teil der Strophe nach innen zurück. Gegen die Umschaltung der Aussageführung in den Abgesang ist C an B eng angeschlossen, eine musikalische Bindung der Strophe, die wir bereits kennen. Die Aussagen -c₁- bis -d₁- steigern stufenartig, unterstützt von den sich voneinander absetzenden musikalischen Distinktionen, die Spannung auf den Schlußlauf -d₂-.

Iab₁-: die Liebeswut in seinem Herzen verhindert (trotz ihrer Heftigkeit) nicht, daß er dichtet. Die Begriffsverbindung "ire d'amors" ist ungewöhnlich. Im Vergleich zu

Desloiaument encontre moi fausser,
Qu'ele doit bien par tout droit delivrer
Ceus qu'ele voit pour li embriconner(den Sinn verwirren)
Quant mis i sunt par son esforcement.

32) R.171, Melodie nach O 61a; Transkription: J.Beck,
Le chansonnier Cangé (Corpus Cantil.Med.Aevi,Ière série)
Paris 1927,t.2, Nr 149

Gace Brulé, H.Petersen Dyggve Nr.50

- I Ire d'amors qui en mon cuer repere
 Ne me let tant que de chanter me tiengne.
 Grant merveille est se chançon en puis trere,
 Ne je sai dont l'acheson me viengne,
 Car li desirs et la grant volentez,
 Dont je sui si pensis et esgarez,
 M'ont si mene, ce vos puis je bien dire,
 Qu'a paine sai quenoistre joie d'ire.
- II Et neporquant, touz li cuers m'en esclere
 D'un bon espoir; Dex dont que il aviengne!
 Mout par devroit a ma dame deplere
 Se ceste amor m'ocit; bien l'en couviengne!
 Mort m'a ses cors, li genz, li acesmez,
 Et ses douz vis freschement colorez,
 Et sa biautez dont il n'est riens a dire.
 Dex, por qu'en ot tant a moi desconfire?
- III Irie me font cele gent de male aire
 Plus que nus mals que por Amors soustiengne;
 Mes ne lor vaut: ja ne porront deffaire
 Qu'Amors ne m'ait et qu'au cuer ne me tiengne.
 Si fetement me sui a li donez
 Que ja sanz mort n'en cuit estre tornez.
 Puis q'ons se puet vers Amors escondire,
 Nel doit l'on pas a fins amis eslire?

I. Die Liebeswut, die in meinem Herzen wohnt, läßt mich nicht (einmal) soweit los, daß ich singe. Es ist eine große Frage, ob ich ein Lied daraus machen kann, noch weiß ich, woher mir der Anlaß kommt. Denn das Wünschen und das große Wollen, durch die ich so verwirrt und verstört bin, haben mich dahin gebracht, das kann ich euch wohl sagen, daß ich kaum (mehr) Freude vom Zorn unterscheiden kann.

II. Und dennoch: das ganze Herz erstrahlt mir in guter Hoffnung; Gott gebe, daß es eintrifft! Meiner Dame müßte es sehr mißfallen, wenn diese Liebe mich tötet; möge sie das einsehen! Getötet hat mich ihre edle, anmutige Gestalt und ihr süßes, blühendes Gesicht und ihre Schönheit, von der nichts zu sagen ist. Gott, warum ist sie so schön, um mich zu verderben?

III. Wütend macht mich jenes gemeine Volk, mehr als alles Leiden, das ich für die Liebe aushalte; aber es nützt ihnen nichts: sie können nicht hindern, daß die Liebe mich hat und mich in meinem Herzen hält. So habe ich mich ihr übergeben, daß ich ohne den Tod nicht glaube, mich von ihr abwenden zu können. Da einer sich vor der Liebe rechtfertigen kann, soll man ihn nicht zum edlen Freund erwählen?

IV Loial desir, dont j'ai plus de.c.pere,
M'ocirront voir, ainz qu'en la joie viengne
Qui toz jorz m'est pramise por atrere;
Mes je ne cuit qu'a ma dame en souviengne,
Cui Dex dona valeur et trop biautez.
Mes contre moi si est orguels mellez,
Si n'ai pouoir de tel tort contredire
Puis que mes cuers me veut por li ocirre.

V Tres grant amor me fet folie fere,
Si ai peur que longues la maintiengne;
Mes je n'en puis mon corage retrere.
Issi me plest, comment q'il m'en aviengne.
Par tel reson sui povres asazez
Quant je plus vueil ce dont plus sui grevez,
Et en l'esmai m'estuet joer et rire:
Onc mes ne vi si decevant martire.

VI Ha! quens de Blois, vos qui fustes amez,
Tiengne vos en si vos en remembrez,
Car qui d'amors oste son cuer et tire,
Aventure ert se grant heneur desire.

IV. Treue Wünsche, deren ich mehr als hundert Paar habe, werden mich gewiß töten, ehe ich in die Freude komme, die mir täglich, um mich heranzuziehen, versprochen ist. Aber ich glaube nicht, daß meine Dame sich daran erinnert, der Gott Wert und übermäßige Schönheit gab. Aber gegen mich ist Hoffart beigemischt, und ich habe keine Macht, gegen dies Unrecht zu protestieren, denn mein Herz will mich um ihretwillen töten.

V. Sehr große Liebe läßt mich Wahnsinniges tun, und ich fürchte, ich ertrage es nicht mehr lange; aber meinen Sinn kann ich davon nicht zurückziehen. So gefällt es mir, wie es auch ergehen möge. Aus diesem Grund bin ich Armer glücklich, denn ich will das am meisten, wovon ich am meisten gequält werde, und in der Not muß ich mich freuen und lachen: niemals sah man so täuschendes Leiden.

VI. Ha, Graf von Blois, der Ihr geliebt wurdet, geruht Euch daran zu erinnern, (daß) wer von der Liebe sein Herz löst und abzieht, nur durch Zufall nach hoher Ehre streben wird.

der Wortresponstion -III a₁- Irié me font cele gent de male aire" ist die Übersetzung von "ire" mit "chagrin, tristesse", die der Herausgeber vorschlägt³³⁾ zu blaß. "Ire d'amors" ist tatsächlich die Liebeswut, der "furor amoris", der die geistige Kraft des Menschen überwältigt. Der zweite Teil der Strophe rechtfertigt diese Interpretation, ebenso wie die Fortführung -ab₂-, wo der Dichter sich darüber wundert, wie er zu dem Lied kommt. Beide Stollen sind durch die Adnominatio "chanter-chanson" aneinander geknüpft.

Der Abgesang setzt -c₁- als Begründung seiner Verwunderung ein: "desirs" und "grant volonte" werden genannt; in -c₂- auf ihn bezogen "Don je sui si pensis et esgarez". Diese Kräfte haben ihn so gelenkt -d₁-, daß er kaum noch Freude vom Zorn unterscheiden kann, das heißt, er ist derartig innerlich gespannt, daß sein Bewußtsein kaum mehr erkennt, ob diese Spannung ihn positiv erfüllt (joie) oder negativ und schmerzhaft ist. Aus dieser paradoxen Nähe der Extreme in seiner Haltung ist der Umschlag in die Hoffnung in Strophe II vorbereitet und gehalten.

IIab₁-: Dennoch erstrahlt sein Herz in der Hoffnung. Gott gebe, daß sie Wirklichkeit wird. Diese indirekte Andeutung der Freude in der Hoffnung ist, wie wir aus dem "Freudenlied" wissen, das Äußerste, was sich der Dichter an "positiven" Aussagen erlaubt. ab₂- wendet sich indirekt an die Dame, indem durch eine gedankliche Litotes, ihr müßte doch mißfallen, wenn diese Liebe ihn tötete, die positive Antwort ihr nahegelegt wird. Diese Aussage an anderer Stelle könnte einen schwächeren Sinn haben als gerade hier, wo die Kontaktverknüpfung mit dem ersten Stollen wirksam wird und die eigentliche Dimension eröffnet, in der sie verstanden werden soll. Der Abgesang schaltet über das "ocit" in -b₂- auf die Wirkung ihrer Schönheit auf ihn: "Mort m'a ..." und zugleich geschickt von der Möglichkeit auf die Tatsache - (die allerdings nicht wörtlich zu nehmen ist). Damit hat sich der Dichter eine sehr

33) H. Petersen Dyggve, Gace Brulé... p.474 "ire"; daneben ib. "irié": "irrité, furieux"

wirkungsvolle Basis zugleich geschaffen, den notwendigen Preis der Schönheit der Dame unterzubringen. -c₁ bis d₁- sind syntaktisch Anreihung, musikalisch ja leicht isoliert, dadurch kommt jedes Glied dieser Staffellung für sich zur Geltung. -d₁- faßt "im Verstummen" diese Schönheit besonders eindrucksvoll zusammen und leitet über zu dem Ausruf -d₂-, warum Gott ihr so viel Schönheit gegeben habe, daß sie ihn damit ins Unglück stürzt.

IIIab₁- biegt auf die "Merker" aus, damit in -ab₂- seine Bindung um so wirkungsvoller gegen sie und ihr Treiben abgehoben werden kann: "Qu'Amors ne m'ait et qu'au cuer ne me tiegne." Diese Aussage steht zugleich in direkter Beziehung zu -Ia₁-: "Ire d'amors qui en mon cuer repere." Die Verankerung der Liebe im Herzen ist die Garantie seiner absoluten Bindung. Der Abgesang faltet diese Versicherung erläuternd auseinander: c₁: Er hat sich ihr so übergeben, daß -c₂- nur sein Tod diese Bindung lösen kann. -d₁d₂- sind sprachlich nicht ganz klar. Der Herausgeber übersetzt: "Celui qui sait se disculper devant l'Amours, n'a-t-il pas le droit d'être élu ami?" Damit würde auf den ersten Stollen noch einmal Bezug genommen und aus der Vollkommenheit seiner Übergabe an die Liebe die allgemein gehaltene Folgerung abgeleitet, ihn zum "fins amis" zu erwählen, zum edlen Geliebten.

-IVab₁- kehrt wieder auf die Voraussetzung dieser Konsequenz, nun auf "Ich" bezogen, zurück: "loyal désir." An ihr wird er gewiß sterben, ehe er in die Freude kommt. Hier bindet die Aussage die Stollen intensivierend zusammen. a₂- dämpft sofort wieder auf die düstere Haltung ab: die Dame scheint sich daran nicht zu erinnern. Der Abgesang greift auf -IIcc- zurück und schränkt den Preis der Dame ein: "Mes contre moi si est orguells mellez." d₁- nimmt auch dies wieder dämpfend zurück: er darf sich über das ihm angetane Unrecht nicht beklagen, da sein Herz (auf ihrer Seite steht und) ihn töten will. Diese Haltung kann nur als wahnsinnige Selbstzerstörung gelten. Die Schlußstrophe erkennt dies und bejaht es in der vollkommenen höfischen Haltung, die auch das Lied Nr.I des Conon de Bethune gezeigt hatte.

Vab₁ -: Die übergroße Liebe "me fet folie fere", daher fürchtet er, ob er sie noch lange (lebend) erträgt. -ab₂- dennoch bleibt er in ihr: "Mes je n'en puis mon corage retrere." Was auch immer geschieht, ihm gefällt es so. An diese Bejahung schließt der Abgesang an: -c₁- er ist "povres asazez", zugleich "arm, leer" und "erfüllt, zufrieden", denn er will das am stärksten, das ihn am meisten quält, und verlangt, daß er in dieser Qual sich freue und lache. Daß damit nicht nur ein verbergendes "äußerliches" freundliches Benehmen gemeint sein kann, legt die aufgipfelnde Schlußzeile "niemals noch sah man ein solch täuschendes Leiden" nahe. Denn zugleich schließt sich auch der Kreis des Liedes zum Ausgang zurück; das heißt, zu der Aussage über die äußerste innere Spannung, die nicht mehr klar zwischen "joie" und "ire" unterschieden werden kann und zwischen den Extremen hin und her zuckt. Das "joer et rire" "en l'esmai" ist zugleich auch Ausdruck dieser inneren paradoxen Haltung.

Die Tornada faßt unmißverständlich in eine Sentenz zusammen, daß nur der mit Sicherheit (nicht mit dem "Zufall" der "Aventure") nach der "Ehre" strebt, dessen gesamte Persönlichkeit (cuer) der höfischen Liebe verbunden bleibt.

Diese Texturen drücken eine noch über Chrestien hinausgehende Zuspitzung des höfischen Liebesbegriffs aus, die das Herz in einzelnen Liedern so stark inhaltlich - nicht formal - engagiert, daß es als Ort des "ire d'amors", des "furor amoris" genannt werden kann. Damit erreicht, ähnlich wie in einigen Liedern Bernarts de Ventadorn, die Ekstase der höfischen Liebe innerhalb der dichterischen Aussage das Herz selbst, während es sonst nur der gehaltliche und formale Fixpunkt für die Aussagespannung der höfischen Liebe blieb. Die Betonung der "folie" dieses Zustandes von "cuer", die der beobachtenden dichterischen Vernunft nicht mehr einsichtig ist, unterscheidet diese Dichtung von der Bernarts. Aus der konsequenten Bejahung dieser "Überspannung" innerhalb des Herzens selbst, die das dichterische

tende "Ich" auch nicht mehr rückgängig zu machen vermag, erfolgt die eigenartige Wendung Gace Brulés in den Heroismus der bejahten "Liebe zum Tod" - eine Verbindung aus logischer Schlüssigkeit und ritterlicher Haltung der Chansons de Geste, die an das Zentrum der geistigen Persönlichkeit gebunden ist und nur von eben dieser künstlerisch getragen werden kann. Damit wird "cuer" hier einer stärkeren Belastung noch als in der Lyrik Chrestiens ausgesetzt, indem es gerade diese nicht mehr intellektuell einsichtige Liebespannung tragen muß, die offensichtlich nur in heroischer Anstrengung vom dichtenden Ich angenommen werden kann.

Es ist die künstlerische Leistung Gace Brulés, diese absolute Hinüberspannung des Aussagegehalts in eine vollkommen klare und höfisch gebändigte Textur transformiert zu haben. Er bedient sich dabei der bekannten Techniken, wobei gerade hier die Unauffälligkeit der benützten Kunstgriffe und die Schaltungen der Strophenform zur Abdämpfung und "Einsichtigkeit" der sprachlich-musikalischen Gestalt wesentlich beitragen. Vielleicht hat Folquet de Marseille an dieser Dichtung seinen eigenen Stil geschult. Eingehende Untersuchungen könnten hier noch weitere Einsichten erbringen.

Neben Gace Brulé steht als höfischer Lyriker Blondel de Nesle³⁴⁾. Das Werk, das die Handschriften von ihm überliefern, ist im Vergleich zu Gace klein: dreiundzwanzig Lieder der höfischen Liebe sieht der Herausgeber als authentisch an. Von der Thematik der höfischen Liebeswerbung her unterscheiden sie sich zunächst nicht von denen des berühmten Zeitgenossen. Blondel gehört aber, wie "die große Anzahl der Handschriften, welche seine Lieder aufbewahrt haben, ferner die Anordnung in mehreren derselben, wo er zusammensteht mit Thibaut de Navarre, Gace Brulé, dem Châtelain de Coucy"³⁵⁾, ausweisen, in die erste Reihe

34) ed. L.Wiese: Die Lieder des Blondel de Nesle. Kritische Ausgabe nach allen Hss. (Gesellschaft für romanische Literatur, Bd.5), Dresden 1904.

Ausgabe der Melodien: U.Aarburg: Die Singweisen des Blondel de Nesle. Phil.Diss. Frankfurt 1945.

35) Wiese, a.a.O. S.XVII f.

der höfischen französischen Lyriker des ausgehenden 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts. Diese Wertschätzung beruht mit Recht, wie wir meinen, auf seiner Fähigkeit, die bereits zu äußerster Klarheit und Konsequenz durchgebildeten Aussagegehalte, zu denen nichts mehr hinzugetan werden durfte, wenn sie auf ihrer gespannten Höhe gehalten werden sollten, auf eine eigene Weise zu verknüpfen und in eine sprachlich-musikalische "Gestalt" zu formen, in der gesuchte Künstlichkeit des Strophenbaus und der Argumentationsführung sich mit der gespannten Durchsichtigkeit der Textur harmonisch vereinigen. In diesem Sinn ist Blondels Lyrik "reine Kunst": nämlich das in jedem Lied neu zu wagende Experiment der "Form" über einem Aussagegehalt, der von sich aus nicht verändert werden darf, nachdem er in einem ebenso kurzen wie steilen Anstieg seine absolute Höhe erreicht hat. Die Linie der provenzalischen Lyrik verläuft im 12. Jahrhundert, wie wir zu zeigen versuchten, anders; dagegen weist die deutsche in ihrer Ausprägung viele ähnliche Züge gerade mit der französischen auf, insofern als auch sie in einem steilen Sprung die "klassische" Ausprägung erreicht und in der Mehrzahl ihrer Dichter diese noch bis weit ins 13. Jahrhundert hinein hält, ebenso wie in Frankreich. Daß sie daneben in der Kunst Walthers und Morungens auch andere Lösungsmöglichkeiten kennt, die aus dem Bereich der "klassischen" Liebesdichtung französischer Prägung hinausführen, wird im nächsten Kapitel angedeutet.

Es ist unangemessen, aus dem Gesagten den Schluß zu ziehen, die hohe höfische Liebesdichtung erstarre, seit ihre Gehalte vor allem durch die französische festgelegt wurden, in einem leeren Formalismus, der sich damit begnüge, Altbekanntes in "neuen Formen" neu zu sagen, aber mit "Dichtung" nichts gemein habe. Vielmehr ist die Frage zu stellen, wie bei der gesamten höfischen Lyrik, was bei einem Dichter von Rang, und das war Blondel zumindest in der Wertschätzung seiner Zeit, aus diesen feststehenden Aussagen wird, wenn sie in das kompliziert gebaute Spannungsfeld seiner Strophenkunst eintreten. Die Lie-

der Raimbauts und Girauts bieten sich zum Vergleich in der Künstlichkeit ihrer Textur an, ebenso die "einfacheren" Kompositionen des Gace Brulé. Die Schwierigkeit der "Schaltungen" und die logisch exakt ausformulierte Spannung der höfischen Liebeswerbung französischer Prägung stellen in der Dichtung Blondels die Forderungen auf, aus denen ein Neues entsteht: eben die Dichtung Blondels.

Auch für ihn gilt das für die Kunst des Gace Brulé Gesagte: nur die eingehende Interpretation aller seiner Lieder kann die Vielfalt seiner künstlerischen Lösungen sichtbar machen. Wir können hier nur auf ein Lied näher eingehen, das uns für die Bedeutung des Herzbegriffs wichtig scheint.

Das Lied Nr.VIII "Quant je pluz sui en paour de ma vie" nimmt in allen Handschriften als erstes unter den Liedern Blondels den Ehrenplatz ein³⁶⁾. Es besteht aus sechs coblas doblas und einer Tornada, die sich an einen "Quennes" wendet, vermutlich an Conon de Bethune.

Die Strophe läßt sich gliedern:

10		3	4	6	10	7	7			
a'+b ₁ -a'+b ₂	--	b	a' ₃	--	bc	-	c ₂ c ₃	--	ba' ₄ -	bb ₅
A B -A	B	+	C-D	-	E	-	F	---	GH	- JK

Die beiden Stollen sind antithetisch aufeinander bezogen und bilden jeweils eine in sich geschlossene Aussageeinheit. Darauf folgt eine Zwischenpartie, syntaktisch vom Aufgesang abgesetzt, musikalisch eng an ihn gebunden -ba₃-, an die der Abschnitt -bc-c₂c₃ folgt, musikalisch bereits an C anknüpfend und die Glieder bc und cc zu jeweils einer leicht isolierten Distinktion verbindend. Diese kunstvolle Partie ist die eigentliche Hochdruckstelle der Strophe, die von dem wieder, jetzt sowohl musikalisch als auch syntaktisch, paarweise zusammentretenden Schlußlauf getragen wird.

Iab₁-: Die "innere" Haltung des Dichters in ihrer äußersten Gefährdung wird als ein zeitliches Moment gege-

36) R.1227; vgl. Wiese, a.a.O. S.114 und 135;
Melodie: Aarburg, a.a.O. S.75 ff. und 381 ff.

Blondel de Nesle, Wiese Nr.8

- I Quant je pluz sui en paour de ma vie,
Et je mains doi par raison estre liez,
Lors me semont ma volentez et prie
Et fine Amours, que je soie envoisiez.
S'ele m'ocit, suens en iert le pechiez;
Trop a douz nom pour faire vilenie;
Maiz se je sui par mes ieus traveilliez,
Dont la vi,
Qu'en doi je li
Demander fors merci?
Puiz que par moi sui de joie eslongiez,
Je ne m'en doi plaindre mie;
Comment qu'aie esté iriez,
Doucelement sui engigniez.
- II Amours mar vi ceus, qui vous ont trahie,
Quant vous seur moi vostre duel en vengiez.
Et si n'ai pas envers vous desservie
Nule chose, dont doie estre empiriez.
Mon cuer avez, pieç'a n'en fui aidiez,
Ainz m'a laissié pour vostre compaignie.
Mainz, s'il vous plaist, cruelment m'assaiez
A ami;
Quar ja de mi
Ne ferez anemi.
Pour ce vous proi que merci en aiez,
Quar se vous avec la vie,
Que je ai, m'i destraigniez,
Mar vi biauté sanc pitiez.

I. Wenn ich am meisten in Angst um mein Leben bin und ich am wenigsten mit Grund froh sein kann, dann wünschen mein Wille und die edle Liebe und verlangen, daß ich froh gestimmt sei. Wenn sie mich tötet, wird die Schuld ihre sein- ihr Name ist zu süß, um Gemeinheit zu tun. Aber wenn ich von meinen Augen, mit denen ich sie sehe, gequält werde, um was kann ich sie bitten außer um Gnade? Da ich mich selbst von der Freude entfernt habe, darf ich mich darüber nicht beklagen. Wie ich auch erzürnt war, (jetzt) bin ich süß überlistet.

II. Liebe, verwünscht sei, wer Euch verraten hat, wenn Ihr an mir Euren Schmerz darüber rächt. Und ich habe Euch gegenüber in nichts gefehlt, wofür ich getadelte werden könnte. Mein Herz habt Ihr, seitdem fand ich dafür keine Hilfe, vielmehr hat es mich verlassen, um bei Euch zu sein. Weniger grausam, bitte, sucht mich, den Freund, heim, denn aus mir macht Ihr nie einen Feind. Daher bitte ich Euch um Gnade, denn wenn Ihr zusammen mit dem Leben, das ich habe, mich darin quält, so sei Schönheit ohne Gnade verwünscht.

III Par grant effort ai la douleur veincue,
Qui me cuida de ceste amour tourner;
Maiz ne di pas, qu'ele en soit recreüe,
Que chascun jour ne me vieigne grever
Ma douce dame, et pour moi esprouver,
Pour qui j'ai toute autre amour perdue,
Si que je n'ai de coi autrui amer
Ne servir,
Ne deservir
Ne puis par mal souffrir;
Que la painne vueille guerredouner,
Que je ai pour li eüe;
Ne sai, se merci trouver
Porrai en son cuer aver.

IV Nenil certes, ainz m'iert chiere vendue,
Maiz ne la puis sanz morir achater.
Joie eu de li, si la m'a retolue,
Rienz n'i mis, qu'ele n'en vueille oster,
Fors volenté, qu'ele n'en puet jeter,
Dont l'amours est en mon cuer descendue,
Qu'el m'a leissié pour son cors desirrer.
Si desir,
Qu'a son plaisir
Puisse de li joir;
Quar autrement ne la quier enganer.
Si m'en soit joie rendue
Et puisse amours recouvrer,
Com je di voir sanz fausser.

III. Mit großer Mühe habe ich den Schmerz besiegt, der mich von dieser Liebe abwenden wollte. Aber ich sage nicht, daß meine edle Dame deshalb aufgehört habe, mich täglich zu quälen und zu prüfen; um deretwillen ich jede andere Liebe verlor, sodaß ich nichts habe, womit ich eine andere lieben und verehren noch den Lohn verdienen könnte durch das Erdulden meines Leidens. Denn die Mühe möge sie lohnen, die ich für sie gehabt habe; ich weiß nicht, ob ich Gnade werde finden können in ihrem Herzen.

IV. Gewiß nicht, vielmehr wird sie mir teuer verkauft werden, denn ohne zu sterben kann ich sie nicht gewinnen. Freude hatte ich von ihr, und sie hat sie mir fortgenommen; nichts hat sie in mich gelegt, das sie nicht fortnehmen wollte, außer den Willen, den sie nicht hinausdrängen kann, von dem die Liebe in mein Herz hinabgedrungen ist, das mich verlassen hat, um zu ihr zu streben. So wünsche ich, daß ich zu ihrem Vergnügen von ihr Freude haben könnte, denn anders will ich sie nicht belästigen. So sei mir Freude geschenkt, und möge ich die Liebe gewinnen, wie ich ohne Betrug die Wahrheit sage.

- V Onques mais cuers en voloir n'en pensee
Envers dame si bien ne se prova;
Maiz je ne sai, comment puist estre amee
Cele d'autrui, qui son cuer n'amera.
De cel cuer l'aim, qui pour li me laissa;
Et nonpourquant ainc n'i ot dessevree,
Qu'entierement avec li me douna
Par mon gre.
S'or m'a grevé,
C'est par ma volenté.
Ja ma dame reprochié ne sera,
Et s'en iert espoir blasmee.
Maiz nului n'en pesera
Tant com moi, quant ce sera.
- VI Chançons, di li, que mar vi assamblee
Tante biauté, com ele me moustra
En sa face fresche et encoulouree,
Dont li orgueus en son cuer avala,
Qui son ami ocirre li fera.
S'Amours me doint avoir longue duree, -
Quar c'est la rienz en cest mont, qui plus a
Tost sané
Home navré
De si douce enferté,
Come je sui, (bien ait qui me navra!) -
Tost m'en iert guerredounee
La painne, quant li plaira
Et pitiez l'en prendera.
- VII Quennes, en Blondel est nee
L'amours, qui ja ne faudra,
Tant de mal ne li fera.

V. Nie erwies sich ein Herz im Wollen und Denken gegenüber einer Dame als so gut. Aber ich weiß nicht, wie sie von einem geliebt werden kann, den ihr Herz nicht liebt. Mit solchem Herzen liebe ich sie, das mich um ihretwillen verließ; und dennoch hat es sich nicht abgetrennt, denn voll und ganz übergab ich mich mit ihm durch meinen Willen. Wenn ich nun gequält bin, so geschieht das durch meinen Willen. Niemals wird meine Dame dafür etadelt werden, (auch dann nicht), wenn die Hoffnung zuschanden wird. Aber keinem wird das so weh tun wie mir, wenn das geschieht.

VI. Lied, sage ihr, daß verwünscht sei so viel Schönheit, wie sie mir in ihrem frischen und blühenden Gesicht zeigte, wovon ihr der Stolz ins Herz hinabstieg, der sie ihren Freund töten läßt. Wenn mir die Liebe lange Dauer gibt, - denn sie ist diejenige in dieser Welt, die am schnellsten einen geheilt hat, der, wie ich, von der süßen Krankheit wund ist, (wohl dem, der mich verwundete!) - wird mir bald die Mühe gelohnt werden, wenn es ihr gefällt und sie Mitleid haben wird.

VII. Quennes, in Blondel ist entstanden die Liebe, die nie vergeht, wieviel Schmerz sie ihm auch antun wird.

ben "Quant je plussui...", -b₁- variiert in die negative "Umspannung" derselben Aussage und stellt zugleich die Beziehung zu "raison" her, durch die er in dieser Haltung nicht freudig gestimmt sein kann. -ab₂-: in diesem Moment verlangen "volentez" und "Fine Amours", daß er froh gestimmt sei. Gegen das Urteil von "raison" wird die entgegengesetzte Forderung seines eigenen Willens und der "Edlen Liebe", die, wie wir interpretieren dürfen, diesen trägt, geltend gemacht. Die paradoxe Grundspannung der höfischen Liebe ist in diesen vier Zeilen durch die Begriffsantithesen und die Parallelschaltung der Aussageführung meisterhaft ausgesagt.

Der Abgesang schaltet um auf "sie": ba₃- unverbunden werden die beiden Aussagen gegeneinander gestellt in einfacher Kontaktverknüpfung, die von den parallelen Begriffen "pechiez" und "vilenie" unterstützt wird. Wenn sie ihn tötet, ist es ihre Schuld. (Aber) sie ist zu edel, um eine solch niedrige Tat zu begehen. Der folgende Abschnitt -EF- schließt hier an und führt zugleich auf den in -ab₁- evozierten trüben Zustand zurück, nachdem, wie aus dem Zusammenhang deutlich wird, -ba₃- einen Vorwurf gegenüber der Dame in seiner schärfsten Reichweite eingrenzt. Er kann nichts anderes tun, weil seine Augen ihn so quälen, durch die er sie sieht, als sie um Gnade bitten. Beide Aussageeinheiten sind musikalisch voneinander abgesetzt, aneinander gebunden durch den im Vergleich zu den übrigen Versen in überkurzen Abständen repetierten Reim -c-, der sie auf engstem Raum "stellvertretend" zusammenzieht: "vi..li.. merci". Die übrigen Strophen lassen an dieser Stelle die gleiche Technik erkennen, die Kurzzeilen und den durch sie als Klangwirkung stark hervortretenden Reim mit starken Sinnakzenten zu belegen.

Die Schlußpartie nimmt den Beginn von E wieder auf -ba₄- und zugleich -ab₁-: da er sich selbst von der Freude entfernt hat, so darf er, dies ist die neue Folgerung, sich nicht darüber beklagen. -bb₅- bezieht sich in negativer Umkehrung zu "liez" auf -b₂- und vollzieht einen zeitlichen Sprung: der düstere Zustand, dem die Freude

fehlte, in dem er "iriez" war, ist zur Vergangenheit geworden. Von der Gegenwart wird gesagt: "Doucement sui engigniez", auf eine "süße" Art bin ich überlistet worden, nämlich, wie wir parallel nun auf den zweiten Stollen zurückschließen können: durch die Bitten seines Willens und der Edlen Liebe. Das bedeutet für das Lied, daß der Dichter die trübe Verfassung aufgegeben hat, in der er der Dame den Vorwurf machte, ihn töten zu wollen, und durch die Liebensspannung Hoffnung erhielt, seine Bitten aufs neue zu versuchen.

IIab_{1/2}: wendet sich an "Amours" und beteuert die Tadellosigkeit seiner Liebe, so daß er keinen Grund sieht, warum "Amours" ihn scheitern lassen sollte. Der erste Teil des Abgesangs wirkt hier, gleich wie in der ersten Strophe, als Drehpunkt für die Weiterführung der Aussage. So wie dort die "Entschuldigung" der Dame erfolgte, an die das weitere anschließen konnte, so hier die absolute Versicherung seiner Bindung an "Amours": sie hat sein Herz, mit der Begründung versehen: "pieça n'en fui aidiez, Ainz m'a laissié pour vostre compaignie." EF leitet daraus ab, ihn als "ami" schonender zu behandeln, da er nie "anemi" würde. -ba₄- variiert diese Bitte ausdrücklich auf "merci" hin und fügt seine Folgerung, nämlich die Verwünschung der "biauté sanz pitiez", die Grenze nach -bb₅- in der Erregung überspielend, an, wenn "Amours" ihn zusammen mit seinem Leben quält.

Die III.Strophe knüpft an die im Verlauf von I geschaffene neue Haltung an: -ab₁-: Mit großer Mühe hat er den Schmerz besiegt, der ihn von dieser Liebe abzuziehen drohte. -ab₂- schränkt sogleich ein: "Maiz ne di pas, qu'ele en soit recreüe." -b₂- nimmt dies auf und führt die Aussage in den Abgesang hinüber, wobei die hiermit verbundene Intensivierung geschickt auf die Nennung "Ma douce dame" zu Beginn von b₃ ausgenützt wird. In Partienresponcion knüpft -ba₃- an -II ba₃-, insofern hier die Versicherung an die Dame gerichtet ist, um ihretwillen jede andere Liebe aufgegeben zu haben. Wieder überspielt die Aussageführung die Zäsur nach EF, das die Wendungen seiner Ergebenheit

wiederholt, bis $-ba_4-$ den Wunsch äußern kann, für das ausgestandene Leiden belohnt zu werden. Schließen wir von hier aus auf $-ab_1-$ zurück, so wirkt ba_4 als die Voraussetzung von $-ab_1-$ und entspricht damit dem Gedankengang der ersten Strophe. $-bb_5-$ fügt den Zweifel an, ob sich "merci" in ihrem Herzen finden werde.

IV ab_1 nimmt die Hoffnung nachdrücklich fort und steigert die Aussage ins entgegengesetzte Extrem: ohne zu sterben, vermag er ihre Gnade nicht zu gewinnen. Die äußerste Schärfe dieser Aussage ist durch die folgende begründet $-a_2-$: "Joie eu de li", eine Verbindung war hergestellt. Sie hatte ihm die Freude geschenkt, aber wieder genommen $-ab_2-$. Diese Wendung ist für die klassische höfische Dichtung sowohl provenzalischer als französischer Herkunft bezeichnend: die Aussage der Antwort der Dame darf nur in der Rückerinnerung oder in der Hoffnung künstlerisch wirksam werden. Hier ist sie als einmaliges Ereignis in die Vergangenheit gelegt; für die Zukunft nur durch den Tod des Dichters wiederholbar. Die Wirkung dieses Kunstgriffs ist, die Energie einer positiven Aussage nicht direkt zu aktivieren, sondern sie in die Spannung der Erinnerung und der Möglichkeit zu transformieren. Erst durch ihn gelingt es, die meditative Konzentration der Aussagehaltung über die Dauer des Lieds zu wahren.

Ebenso wie in III greift die Satzführung über die Zäsur zum Abgesang hinüber, wobei hier, statt "Ma douce dame" passend "Fors volenté" die Betonung erhält. Den Willen zu ihr kann die Dame ihm nicht nehmen, und durch ihn ist die Liebe in sein Herz gelangt. Die Grenze nach EF wird übergangen, indem $-b-$ an $-a_3-$ syntaktisch anschließt: c_1 bis c_3 bringen eine neue Wendung, nachdem in den entsprechenden Partien der vorangehenden Strophen seine Ergebenheit nachdrücklich versichert wurde: in dieser absoluten Spannung zu der Dame wünscht er, daß sie ihm Freude nur in eigener freudiger Gewährung und zu ihrer eigenen Freude (plaisir) schenkt. Gegenüber der heroischen Entschlossenheit Chrestiens und Gace Brulés in der Werbung, welche die Haltung der Dame nur allein mit "merci" andeu-

teten, ist diese Wendung zu einer, bei Wahrung der ganzen Strenge der werbenden Haltung des Dichters, in der höfischen Freude gelösteren Gemeinsamkeit, neu. Sie erinnert an das Lied Nr.15 des Bernart de Ventadorn, vor allem aber an die Theorie des Gaucelm Faidit³⁷⁾, der im Kontakt mit der französischen Dichtung stand und diese Konzeption vielleicht ihr übermittelt hat.

Die Schlußpartie der IV.Strophe faßt zusammen, daß der Dichter auf diese Weise "Si m'en soit joie rendue" seine Freude finden möge, und nimmt damit die Aussage von -ab₁- als Hoffnung abgemildert wieder auf.

Strophe V beginnt in Überbietung und allgemeiner Wendung sein Herz zu preisen in seiner Haltung gegenüber einer Dame: "weder im Wollen noch im Denken Envers dame si bien ne se prova." Beide Fähigkeiten also werden dem Herzen zugeschrieben; eine Bestätigung der These, daß es in dieser höfischen Dichtung nicht "Organ des liebenden, irrationalen Gefühls", sondern Inbegriff der geistigen Persönlichkeit ist. -ab₂- wendet vorsichtig um zur Dame allgemein mit dem Zweifel, wie sie geliebt werden könne, ohne daß sie das Herz des Werbenden wiederliebe. Damit wird wieder auf die Gemeinsamkeit der höfisch Liebenden hingedeutet und zugleich in der verhüllten Rückbeziehung auf -IVab₂- die offensichtlich auch in dieser Hinsicht - möglicherweise - vollkommene Liebe des Dichters ausgesagt. Entscheidend für uns ist, daß der künstlerische Ausdruck für die -mögliche- Gemeinsamkeit der Liebenden nur über die Bindung der Herzen geht, wie in der provenzalischen Lyrik. - In diesem Zusammenhang ist Blondels "Freudenlied" zu nennen: Nr.XIV "Chanter m'estuet, quar joie ai recouvree"³⁸⁾, da hier ausdrücklich gesagt wird, was Nr.VIII für seinen Zusammenhang nur anzudeuten braucht: "... Amours par sa puissance Amsdeus nos cuers a ensamble liez."³⁹⁾

37) Vgl. oben Kap.5 Anm.120.

38) R.551; Melodie Aarburg, a.a.O. S.228 ff. Sie besteht aus drei coblas singulars, gebaut als Rundkanzone.

39) Nr.XIV, Str.III:

Ha, douce rienz, ou je ai ma fiance!

Pour Dieu vous pri, que ne m'entroubliez.

Puiz qu'ensi est, qu'Amours par sa puissance

Der Abgesang $-ba_3-$ korrespondiert mit $-IIa_3-$: der Dichter wendet sofort wieder auf seine eigene persönliche Bindung zurück: er liebt sie so, daß sein Herz ihn verlassen hat und bei ihr ist – dennoch aber ist die Verbindung zwischen "ihm" und seinem "Herzen" nicht abgerissen; ein Hinweis, den offensichtlich auch nur die französische gedankliche Exaktheit für nötig hielt. Interessant aber ist, wie der Dichter das Motiv dieses noch weiter bestehenden Kontaktes auswerten kann: mit dem Herzen zusammen hat er sich vollständig und bewußt ("Par mon gré") übergeben. Das kann bedeuten, daß der Begriff des Herzens von der Gesamtheit der Persönlichkeit sich abzulösen beginnt und selbständig wird als "Symbol" einer nicht notwendig die ganze Persönlichkeit verpflichtende Liebesbindung. Wir schließen diese Deutungsmöglichkeit nicht unbedingt aus, zumal wir auf die Theorien des Andreas Capellanus und auf die in der genau definierten und durchdachten französischen Lyrik zu beobachtende Ablösbarkeit der Begriffe aus größeren Zusammenhängen und ihre vielseitige Wiederverwendbarkeit hinweisen konnten. Dennoch ist gegen sie geltend zu machen, an welcher Stelle der Strophe diese Aussage erfolgt: nämlich in einer Variationspartie, wie wir aus den Strophen I-IV wissen. Sie kann daher mit größerer Wahrscheinlichkeit sogar nur die präzisierende und vor allem intensivierende Ausfaltung von $-ba_3-$ sein.

Aus der bewußten und gewollten "persönlichen" Übergabe seiner Persönlichkeit an die Dame folgt für den Dichter, daß er sein Leiden ja selbst gewollt hat. Damit greift die Aussage auf $-Iba_4-$ zurück. $-ba_4-$ weist eindeutiger als $-Iba_3-$ jeglichen Vorwurf der Dame gegenüber zurück. (Eher) soll seine Hoffnung zuschanden werden. $-bb_5-$ wiederum verweist auf seine Reaktion, falls diese Möglichkeit eintritt.

Amsdeus nos cuers a ensamble liez,
Pour Dieu, aiez le mien en remembrance;
Quar li vostres est en mon cuer fichiez (befestigt),
Qui me donra confort et soustenance.
Des ore mais iere joianz et liez
Et prierai, que Dieus par sa puissance
Nos guart touz jours sains et saus et haitiez (heiter).

Strophe VI enthält als Geleit des Liedes den Preis der Dame und die geduldige Bitte, seine "Mühe zu lohnen" - "quant li plaira et pitiez l'en prendera".

Von welchem Punkt der Aussageführung aus man die Argumentation des Liedes überdenkt, so ergibt sich stets: sie ist in sich geschlossen, sie "stimmt". Man kann selbstverständlich dies Experiment auch an anderen Liedern der hohen höfischen Liebesdichtung durchführen; es zeigt sich aber, daß nicht alle ohne Verlust ihrer dichterischen Substanz es ertragen. Blondels Kompositionen jedoch, wie die klassische französische Liebeslyrik allgemein, entfalten in ihm erst ihre poetische Kraft. Die logisch argumentierende "Durchdenkbarkeit" wird in dem "einfachen" Lied Nr.I des Conon de Bethune vor allem durch die linear fortschreitende Argumentation in der Verknüpfung der Aussagen erreicht, Blondels "schwieriger", kunstvolle Strophenformen verwendender Stil greift außerdem sehr stark auf die Technik der Partienresponsion zwischen den Strophenanteilen und die einfache Kontaktverknüpfung zurück; Kunstmittel, welche in der provenzalischen Dichtung die ursprünglichen waren und erst gegenüber der "schwierigeren" logischen Durchargumentation im linearen Fortschreiten bei Guiraut de Bornelh im "trobar ric" zurücktraten. Für das von Anfang an logisch geschulte Denken der französischen Dichter mußte dafür eine Kompositionsweise, die sehr stark in parallelen, retardierenden und variierend ausfaltenden Schaltungen arbeitet, dem Verständnis mehr Mühe bereiten und zugleich den Eindruck der größeren Künstlichkeit erwecken als der glatte Fluß der Aussagen von Strophe zu Strophe.

Mit dieser gesteigerten "Kunst" der Textur verbindet Blondel die ganze Strenge der höfischen französischen Liebeswerbung, wie wir sie bei Chrestien und Gace Brulé kennenlernten. Es fehlt jedoch die Schärfe der heroischen Spannung zu einer Dame, deren mögliche Antwort völlig außerhalb der Reichweite der dichterischen Aussage bleibt. Am Beispiel der Verwendung von "cuer" läßt sich zeigen, wie

hiergegen Blondel die Möglichkeit nennt, sie zu erreichen in der Aussage der beiderseitigen Verbindung durch das H e r z . Die absolute "heroische" höfische Liebesspannung wird dadurch "menschlich" aufgefangen, insofern als die völlige Überantwortung der gesamten Persönlichkeit des Werbenden von der Möglichkeit getragen wird, in eben der gesamten Persönlichkeit der Dame eine Antwort auszulösen und diese Möglichkeit im Lied genannt wird. Die Gefahr des Scheiterns tritt damit in den Hintergrund, bleibt aber in ihm dauernd gegenwärtig und garantiert dadurch die für die klassische höfische Liebesdichtung notwendige Spannung und den Abstand gegenüber der umworbenen Dame.

Die Strenge der höfischen Liebeskonzeption repräsentiert sich ebenso in der kunstvollen Textur. Aber auch sie ist im Vergleich mit der Sprachkunst eines Chrestien oder Gace Brulé die reichere in den Formen und in ihrer Musikalität. Die gelöste, menschlichere, absolute Liebesspannung trägt und wird getragen von einer logisch streng in sich "stimmenden" und zugleich äußerst beweglichen und musikalisch reicher verwirklichten Textur. Der künstlerische Formwille Blondels konnte sich frei erheben über der Basis der verbindlichen Aussagegehalte. Durch das freie "Spiel" der gelösten, "in sich schwingenden Gestalt" kommt aber umgekehrt eine für die französische höfische Lyrik des 12. Jahrhunderts neue Möglichkeit zur Aussage: die Dame in ihrem "Herzen" zu erreichen. Nur in dieser strengen und zugleich musikalisch gelockerten Textur jedoch war sie h ö f i s c h aussagbar.

Sowohl stilistisch als auch in einigen inhaltlichen Wendungen "originelle" dichterische Lösungen finden wir in den Liedern des Gautier de Dargies⁴⁰⁾, dessen Wirken wohl noch in das 13. Jahrhundert hinüberreicht. In der ersten Strophe seines Liedes Nr. VII "La gens dient pour coi je ne faiz chanz"⁴¹⁾ begründet er sein "schwieriges"

40) ed. G. Huet: Chansons et descorts de Gautier de Dargies. S.A.T.F., Paris 1912

41) R. 264; Str. I:

La gens dient pour coi je ne faiz chanz
Pluz legiers et meilleurs a retenir;

Dichten (les chans fors et pesans) mit der Intensität seiner Liebesspannung. "Nur einer, der wenig liebt, dichtet 'les febles chans', die jeder hervorbringen kann." In klar ausgeschliffenen Formulierungen erscheint hier wieder das Problem der angemessenen Aussage der höfischen Liebesspannung, das wir aus der Diskussion zwischen Raimbaut d'Orange und Guiraut kennen. Sie wird mit dem Begriff der "fine Amours"⁴²⁾ umschrieben, der sich die edle Persönlichkeit (fins cuers) in absoluter Treuebindung übergibt, aus ihr ihren Wert empfängt⁴³⁾ und die Berechtigung der künstlerisch erst gültigen Aussage ableitet. "Maiz de tant m'a Dieus hounouré, Qu'encor n'ai pas sans fin cuer chanté"⁴⁴⁾. "Fins cuers" aus Chrestiens Lyrik tritt hier intensiviert hervor in einer Textur, welche gegenüber der Dichtung Blondels oder Gace Brulés die rein lexikalische Basis der Aussagen erweitert. Begriffshäufungen, wie "Viellier, plorer, paines, travaus, ahans, Ceus qui aiment tout ce convient souffrir"⁴⁵⁾, fallen auf, ebenso wie die gelegentliche Verwendung visueller Elemente in den Vergleichen bei dem Preis der Schönheit seiner Dame⁴⁶⁾. Die Eigenwilligkeit von

Maiz ne sevent qu'Amours me fait sentir:
Quar de celi dont l'amours est plus granz
Convien mouvoir les chans fors et pesans;
Qui mainz aime, de lui convient issir
Les febles chanz que chascuns puet furnir;
Qui ne le set, demant le as fins amans,
S'amours est si vertueuse et poissanz.

42) ib.Str.II:

Tuit cil qui sunt devroient obeir
A fine Amour, c'on est plus vaillans,
Sages, courtois, larges et entendans;
Ne nule riens ne puet d'Amors venir
Bone ne soit pour le siecle tenir...

43) Nr.VII, Str.V:

... Cil qui veut estre a haut don atendanz,
Ainz le doit mout doucement desservir (verdienen)
Et de fin cuer loiauté maintenir...

44) Nr.VIII, Str.I, Zeile 11/12

45) Nr.VII, Str.V, Zeile 37/38

46) Nr.V Str.IV:

Douce dame, li vostres biaux cors gens,
Vostre vis rouvelens
Come rose espanie,
Bele bouche vermeille et blans les dens
Plus que lis ne argens,
Gorge blanche et polie...
Nr.VI, Str.II: Ses vis est fres coulourez,
Ex vairs, bouche bien assise,
Cors qui m'alume et atise...

Gautiers meist musikalisch durchkomponierten Strophen, deren Melodieüberlieferung in den Handschriften stark auseinandergeht, seine Pflege des "descorts", eines Liedtypus mit ungleichen Strophen, weisen dem Dichter eine eigene Stelle innerhalb der französischen höfischen Lyrik zu. Was Form- und Sprachgebung anbelangt, so könnte man tatsächlich von einer Verwirklichung des "trobar ric" sprechen; den Einwand dagegen erhebt aber wieder die präzise logisch-begrifflich ausgeformte Gedankenführung, so daß man, im Vergleich mit der Dichtung des Folquet de Marseille einerseits und Blondels andererseits, in Gautier einen Vertreter des konsequent durchgeführten und bewußt angespannten "trobar sotil" sehen müßte, das im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts in den "cantus coronati" des Thibaut de Navarre weitergepflegt wird, wenn auch in anderer, die Schulgelehrsamkeit bewußt betonender Ausprägung⁵⁷⁾. In diesem Sprachstil wird bewußt die höfische Tadellosigkeit des "tres fin cuer" als seine Voraussetzung betont, das sich eben in dieser ausdrücklichen Bezogenheit auf die höfische Sphäre von der Konzeption Bernarts unterscheidet. Die künstlerische Eigenart Gautiers liegt in der intensivierenden Verbindung der Aussagegehalte der höfischen Tadellosigkeit in der Liebeswerbung mit der bewußt "schwierig" gehaltenen Textur.

Überblicken wir die künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten, die die französische hohe Liebeslyrik ausgebildet hat, so erkennen wir eine für die schmale Ausgangsbasis und die Strenge der einzuhaltenden formalen Vorschriften bewundernswürdige Vielfalt der dichterisch "geglückten" Lösungen. Der "Ableger" der provenzalischen Liebesdichtung ist als Sprach- und Musikkunstwerk der Anregung würdig, die ihn ans Licht zog. Die logische Klarheit und Präzision des Denkens, im Norden der Loire ausgebildet, und die Intensität einer durch sie bis zum Äußersten vorgetriebenen Liebes- und Willensspannung wurden Dichtung von völlig durchsichtiger Beweglichkeit und Eleganz. Das Zusammen- und Gegeneinanderspiel der auseinandergespannten geistigen Vermögen "intellectus" und "voluntas" in der

menschlichen Persönlichkeit gewinnt in ihr für das psychologisch geschärfte Interesse der französischen höfischen Gesellschaft seine künstlerische Aussage. Das Herz als Inbegriff der menschlichen Persönlichkeit ist in diese Dichtung als künstlerischer Fixpunkt eingebaut und dient in ihr vor allem dazu, als deren "Symbol" die völlige Bindung an die höfische Liebe zu vollziehen und aussagbar zu machen, die Voraussetzung des vollkommenen Seins des (höfischen) Menschen in der Welt ist. Im Begriff des "fins cuers", der bezeichnenderweise gerade in der gespannten Dichtung Gautiers besonders häufig erscheint, ist, wie bei Folquet de Marseille, endgültig die menschliche Existenz in ihrer für die höfische Gesellschaft beispielhaften Vollkommenheit und in ihrer im Wagnis des Scheiternkönnens - und -müssens - gehaltenen absoluten höfischen Liebeshochspannung umschrieben.

Trotz, oder eher: wegen dieser Bedeutung des Herzbegriffs bleiben auch die französischen Dichter in seiner Verwendung als Aussagemotiv zunächst sparsam und zurückhaltend. Denn eine häufigere Aktivierung seiner poetischen Valenz müßte die Tragkraft der Textur überfordern und damit ihre Spannung und ihre höfische Abdämpfung und Durchsichtigkeit aufheben. Beides mußten die Dichter des 12. Jahrhunderts vermeiden und konnten es offensichtlich nur so gestalten, daß sie neben "amour" als dynamischem Prinzip "cuer" als dessen persönlichen Fixpunkt formal im Hintergrund hielten.

Erst in den Liedern des Kastellans von Coucy⁴⁷⁾, des dritten großen Lyrikers um 1200 neben Gace Brulé und Blondel de Nesle, tritt der Herzbegriff auch in seiner sprachlichen Verwendung auffallend hervor. Nicht zufällig hat sich in der späteren Überlieferung an seinen Namen die gleiche Legende geheftet wie an Guilhem de Cabestanh⁴⁸⁾, denn

47) ed. F.Fath, Die Lieder des Castellans von Coucy, Phil. Diss. Heidelberg 1883. Nach Fath, p.8 und H.Petersen Dyggve, Gace Brulé, p.84 ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß man den Châtelain mit Gui de Ponceaux identifizieren darf, der 1202 (Villardoin, § 124) auf dem Kreuzzug gestorben ist.

48) Vgl. Fath, p.12 zum Motiv vom gegessenen Herzen.

in seiner Lyrik tritt eine eigentümliche neue Spannung der geistigen Erfahrungsintensität, geknüpft an den Begriff "cuer" hervor, die in der bisherigen französischen höfischen Lyrik ungewöhnlich war und in vielem an Bernart de Ventadorn erinnert; eine geistige Erfahrungsintensität, die aber nicht mehr dem 12. Jahrhundert gehört, sondern einer der Möglichkeiten des "siècle de St-Louis"⁴⁹⁾.

Als Beispiel seiner Dichtung betrachten wir das Lied Nr.VII: "La douche vois del rossignol salvage"⁵⁰⁾. Es besteht aus fünf coblas unissonans. Die Strophe hat den Bau

$$10 \ a'b_1 + a'b_2 \ -- \ ba'_3 + ba'_4$$

$$A+B \ + \ A+B \ \ -- \ CD \ +EF$$

Die Gliederung der Melodieführung entspricht der Aussageführung. Die Hauptzäsur ist zwischen Auf- und Abgesang gelegt, diese selbst sind eng in sich gebunden. Der zweite Stollen hebt sich als Aufgipfelung der Aussageführung gegen den ersten ab, so daß die musikalische Parallelität als Steigerungselement mit zur Geltung kommt.

Iab₁: Die Stimme der wilden Nachtigal, die er singen hört, bewirkt in ihm -ab₂- eine Erleichterung und Aufhellung (radouchist mon cuer et rassoage), so daß (auch) er singt "por esbaudir". Der "Natureingang" führt hier auf eine analoge Haltung des Dichters hin. Im Abgesang wird das "canter" begründend aufgenommen: er darf wohl singen, weil es derjenigen Freude macht, "cui j'ai de cuer fait lige homage". -ba₃- In analoger paralleler Aufgipfelung wie im Aufgesang folgt -ba₄-; wieder mit einer Wortrespon- sion angeschlossen (Bien doi canter - Si doi avoir): so muß er Freude haben "en mon corage", wenn sie ihn in ihrem Dienst behält. Diese Folgerung wird aus -ba₃- hergeleitet - unter geschickter Ausnützung der aufgipfelnden Parallelis- men, so daß fast unvermerkt aus der Aussage, daß ihr sein Singen "plaisir" bereite ("ioie" auf die Dame zu beziehen, ist in der höfischen Dichtung unpassend, wie auch die vor-

49) Vgl. G.Cohen, Littérature française du Moyen-Age, Bruxelles 1951, p.63 ss.

50) R.40; Melodie nach O 74 c. Transkription J.Beck, Le Chansonnier Cangé (vgl. oben A.32) t.2, Nr.184

Der Kastellan von Coucy, Fath Nr.7

- I La douche vois del rosignol salvage
K'oi nuit et ioir chointoier et tentir
Me radouchist mon cuer et rassoage,
Lors ai talent ke cant por esbaudir.
Bien doi canter, puis k'il vient a plaisir
Chele cui i'ai de cuer fait lige homage;
Si doi avoir grant ioie en mon corage,
S'ele me veut a son oes retenir.
- II Onkes vers li n'oi faus cuer ne volage
Si m'en devroit per cho mius avenir,
Ains l'aim et serf et aor per usage,
Si ne li os mon penser descovrir;
Car sa biautes me fait si esbahir,
Ke ie ne sai devant li nul langage,
Ne regarder n'os son simple visage,
Tant en redout mes ieus a departir.
- III Tant ai vers li ferm assis mon corage,
K'aillors ne pens, et Dius m'en laist ioir!
K'onkes Tristans, chil ki but le buvrage,
Si coraument n'ama sens repentir;
Ke g'i met tot, cuer et cors et desir,
Sens et savoir, ne sai se fas folage.
Encor me dout, k'en trestot mon eage
Ne puisse asses li et s'amour servir.

I. Die süße Stimme der wilden Nachtigall, die ich Tag und Nacht singen und klingen höre, versüßt und erleichtert mein Herz, sodaß ich Lust habe, zu meiner Freude zu singen. Wohl muß ich singen, da es derjenigen Vergnügen macht, der ich von Herzen den Lehnseid geleistet habe, und ich muß große Freude in meinem Sinn haben, wenn sie mich zu ihrem Dienst behalten will.

II. Nie habe ich für sie ein falsches, schwankendes Herz gehabt, deshalb mußte es mir besser gelingen, so liebe und verehere ich sie und diene ihr nach der Sitte und wage (doch) nicht, ihr mein Denken zu entdecken; denn ihre Schönheit erschreckt mich so, daß ich vor ihr meine Sprache verliere und nicht wage, ihr klares Gesicht anzusehen, so sehr fürchte ich, daß dabei meine Augen mich verlassen.

III. So fest habe ich zu ihr meinen Sinn gerichtet, daß ich anderswohin nicht denke, und Gott lasse mich an ihr Freude haben! Wie Tristan, der den Zaubertrank zu sich nahm, von Herzen daher ohne Wanken liebte, so habe ich ihr alles übergeben, Herz und Leib und Wünschen, Vernunft und Wissen; ich weiß nicht, ob ich Wahnsinniges tue. Noch (immer) fürchte ich, daß ich in meinem ganzen Leben nicht genügend ihr und ihrer Liebe dienen kann.

IV Je ne dis pas ke ie fache folage,
Ni se por li me devoie morir,
K'el mont ne truis si bele ne si sage,
Ne nule riens n'est tant a mon plaisir.
Mult aim mes ieus ki m'i firent choisir,
Lues ke la vi, li laissai en ostage
Mon cuer ki puis i a fait lonc estage,
Ne iamaiz ne l'en quier departir.

V Canchon, va t'en, por faire mon message,
La ou ie n'os trestorner ne guencir;
Ke tant redout la male gent ombrage
Ki devinent, ains ke puist avenir,
Les biens d'amors. Dius les puist maleir,
K'a maint amant ont fait ire et outrage!
Mais de ch'ai tos iors mal avantage,
K'il les m'estuet sur mon gre obeir.

IV. Ich sage nicht, daß ich Wahnsinniges tue, (selbst dann nicht), wenn ich für sie sterben müßte, denn in der Welt finde ich keine, die so schön und klug ist, und nichts ist so sehr zu meinem Vergnügen. Sehr liebe ich meine Augen, die sie mich wählen ließen. Als ich sie sah, ließ ich ihr als Pfand mein Herz, das seitdem dort lange gewesen ist, und nie mehr soll es von dort scheiden.

V. Lied, gehe hin, um meine Botschaft dort auszurichten, wohin ich mich nicht wenden und bewegen kann, denn so sehr fürchte ich das üble, lichtscheue Volk, das die Wohltaten der Liebe, ehe sie (überhaupt) eintreten können, bereits weiß. Gott verdamme sie, denn manchen Liebenden haben sie Zorn und Schmach eingebracht! Deshalb habe ich immer Unglück, weil ich gegen meinen Willen auf sie Rücksicht nehmen muß.

sichtigen Formulierungen Blondels in Lied Nr.VIII, Str.IV zeigen), die indirekt ausgesprochene Bitte, sie möge ihn in ihrem Dienst behalten, folgt. Die Brücke schlägt die Wendung -a₃-: er habe ihr "de cuer fait lige homage", d.h. sich in ihre Lehnshoheit übergeben. Mit ihr ist der Ausdruck "a son oes retenir" innerlich verbunden: sein Dienst ist ihr durch die Lehnsbindung sicher; "grant ioie" würde er erfahren, wenn sie ihn auch bewußt annehmen würde.

IIab₁-: Aus der Versicherung seiner Treue (... vers li n'oi faus cuer ne folage) folgt die Hoffnung, daß er dafür ein besseres Gelingen finden müßte. -ab₂- variiert in positiven Wendungen nochmals seine Dienstbezeugungen, wendet dann aber bereits um zu dem neuen Gedanken: er wagt es nicht, ihr sein Denken (über sie) zu eröffnen. -ba₃- nennt als Begründung dieses Verhaltens im Preis die Schönheit der Dame, die so groß ist, daß ihre Gegenwart ihn (in seinem normalen Sein) völlig verwirrt und er fürchten muß, seine Augen (mit denen er sie erblickt) würden ihn verlassen. In diesen so glatt ineinander gefügten Aussagen ist sowohl die strenge höfische Bindung des Werbenden als auch die "Ekstase" in der Gegenwart der Geliebten dargelegt.

Strophe III ab₁- greift in der Versicherung seiner Treue noch einmal auf -IIab₁- zurück und schließt, deutlicher als in -IIB₁-, die Hoffnung auf die aus ihr sich ergebende Freude an. -ab₂- führt, syntaktisch auf -b₃- bezogen, den Vergleich mit Tristans vollkommener Liebe ein, der dazu dient, -ba₃- die Intensität seiner eigenen Liebesübergabe zu illustrieren: "ke g'i met tot, cuer et cors et desir, Sens et savoir...". Damit ist auch jegliches Erkenntnis- und Unterscheidungsvermögen in diese Hinspannung auf die höfische Liebe zu einer Dame einbezogen, so daß der Dichter nicht mehr wahrnehmen kann, ob sein Tun dem "natürlichen" Denken noch entspricht: "ne sai se fas folage" oder Wahnsinn ist.

Nach dieser Aussage folgt in -ba - noch eine Variation, die seinen Dienst auch für die ganze⁴ Dauer seines

Daseins zusichert.

Strophe IV verbindet nach $-IIIa_3-$ zurück über den Begriff "folage" und nach $-IIIba_4-$ in der Umkehrung zu: "trestot mon eage": $-ab_1-$ auch dann würde er nicht sagen, es sei Wahnsinn, wenn er für sie sterben müßte. $-ab_2-$ schließt daran, entsprechend seiner aufgipfelnden Funktion, den Preis der Dame in seiner Wirkung auf den Dichter.

Der Abgesang schaltet, nachdem alle Möglichkeiten für die Zukunft, sein lebenslanger Dienst oder sein Tod, berücksichtigt sind, auf die Vergangenheit zurück in der Bejahung des Beginns seiner Bindung. $-ba_3-$: seine Augen liebt er, die ihn sie erwählen ließen, (denn) in dem Moment, wo er sie erblickte, übergab er ihr zum Pfand sein Herz. $-ba_4-$: Mit dem Anschluß "ki puis i a fait lonc estage" ist die Beziehung zur Gegenwart des Sprechenden hergestellt, die in der Schlußzeile $-b_4-$ als Treueversicherung in die Zukunft weitergeführt wird.

Strophe V enthält das Geleit des Liedes; es möge für den Dichter Bote sein, weil er selbst um der "Merker" willen sie nicht überbringen darf. In ihre Verwünschung, die ihn hindern, sein Ziel zu erreichen, biegt die Aussageführung der restlichen Strophe aus. Sie schließt den Kreis der Aussagen insofern, als sie die "äußere" Notwendigkeit neben der "inneren" in $-Iba_3-$ zur Entstehung des Liedes anführt.

In dieser klaren, nur durch den Vergleich mit Tristan in der auch inhaltlich zentralen Mittelstrophe III geschmückten Textur ist "cuer" viermal genannt, als "Symbol" seiner absoluten, nach Lehnsrecht gedachten Bindung. Die ekstatische Unmittelbarkeit dieser Aussagen in dem leichten, eleganten Fluß der Verse wird getragen, aber auch leicht abgedämpft in der Schnelligkeit der Bewegung und der exakten Klarheit der logischen Beziehungen.

Als Beispiel einer besonders kunstreich gestalteten Textur nennen wir das Lied Nr.XI "Moult m'es bele la douche comencanche"⁵¹⁾. "Naturstimmung" und persönliche Haltung

51) R.209; Melodie nach O 82d. Transkription J.Beck, Le Chansonnier Cangé (vgl. oben Anm.32), t.2, Nr.205

stehen im Gegensatz: er ist in solcher Unsicherheit, daß er "... A mains iointes aor Ma bele mort ou ma haute richor"⁵²⁾. Er weiß nicht mehr, in welcher Verfassung er sich befindet, denn so sehr hat er Furcht und Freude von ihr, so daß er oft da singt, wo er mit dem Herzen weint⁵³⁾. Die Begriffsantithesen und psychologischen Paradoxien aus der absoluten Liebesspannung sind mit äußerster Vorsicht aufeinander bezogen. Die in sich durchgegliederte Strophe faltet diese Argumentation auseinander und verleiht ihr zugleich den notwendigen Halt, so daß sie nicht mit der flüchtigen Leichtigkeit wie in Lied Nr.VII vorbeigleiten kann.

Als Schmuck und Intensivierungselement führt die III.Strophe außerdem die "Repräsentation" der Entstehung und Durchführung dieser Bindung als "Liebeskrieg" ein⁵⁴⁾. Neben ihrer Analogie mit dem Lehnverhältnis ist dies die zweite, besonders in der Dichtung des 13.Jahrhunderts beliebte Möglichkeit, in die Denkweise der ritterlichen Kriegstaktik die Paradoxie des psychologischen Geschehens zu überführen, sie in ihr künstlerisch zur "Darstellung" zu bringen und aus ihr heraus eine Lösung geistig abzuleiten⁵⁵⁾.

So wie hier ausgesagt ist, daß die Dame mit ihren

52) Nr.XI, Str.I

53) ib.Str.I ... ma haute richor,

Ne sai lekel, s'en ai ioie et paor,
Se ke sovent cant la ou de cuer plor;
Car lons respis m'esmaie et mesceanche.

(Denn langes Warten und Mißgeschick bringen mich aus der Fassung.)

54) Nr.XI, Str.III:

Dieus, con m'a mort de debonaire lanche,
S'ensi me fait morir a tel dolor!
De ses biaux iues me vint sens deffianche
(ohne vorhergehende Herausforderung)

Ferir el cuer, ke n'i ot autre tor.
Moult volentiers en presisse venianche (vengeance),
Par diu le creator!

Tel ke mil fois la peusse le ior
Ferir el cuer d'autretele savor;
Ne ia chertes n'en feisse clamor,
Se i'eusse de moi vengier poissanche (puissance).

55) Vgl. E.Kohler: Liebeskrieg. Zur Bildersprache der Höfischen Dichtung des Mittelalters (Tübinger German.Arbeiten, 21.Bd.) Stuttgart-Berlin 1935

schönen Augen wie mit einer Lanze, ihn ins Herz getroffen habe, so hofft er auch, um sich zu rächen, ihr Herz mit eben der Liebesintensität, die ihn befiel, zu treffen. Die Kühnheit dieser Wendung wird in der Schlußpartie sogleich wieder abgedämpft: "Ne ia n'en feisse clamor, Se i'eusse de moi vengier poissanche."

Die V.Strophe wendet sich zu der Dame, um auch ihre Tadellosigkeit nach Lehnsrecht und höfischer Sitte zu fordern⁵⁶⁾. Der Dichter wird zum Lehrer des höfischen Verhaltens der Dame - zu seinen Gunsten.

Auch in dieser kunstvoll schwierigen Textur, von der der Weg zur Dichtung des Thibaut de Navarre in direkter Linie weiterführt⁵⁷⁾, spielt das Herz die bekannte Rolle. Seine Bindung an die Dame ist unlösbar: "Car fine amours tient mon cuer et maistroie Ki tot me done a vos entierement ..." ⁵⁸⁾. Die Wirkung dieses Lieds hat nicht die leichte, elegant abgedämpfte Unmittelbarkeit von Nr.VII, sondern ist mit der anspruchsvollen Kunst des Folquet de Marseille vergleichbar. Beiden gemeinsam jedoch ist das, was sie von Folquet unterscheidet und in die Nähe Blondels de Nesle weist: die in der "schwierigen" wie in der mit anmutiger Leichtigkeit hingleitenden Aussageführung sprachliche und musikalische Wirklichkeit gewordene logische Durchsichtigkeit des psychologischen Geschehens. Über Blondel hinaus führt dessen ekstatische Intensität, welche die Aussage immer wieder auf den "inneren Kern" der Persönlichkeit,

56) Nr.XI, Str.V:

He, france riens, puis k'en vostre manaie (maisnie)
Me sui tos mis, trop me secres lent;
Car dons n'est pas cortois c'on trop delaie,
Si s'en esmaie chil ke s'i atent.
K'uns petis biens vaut mius, se dius me voie,
K'on fait cortoisement,
Ke cent greignor fait ennuiosement;
Car ki li sien done retraianment (widerwillig),
Son gre en pert, et si coste ensement,
(Con a celui -o-) ki benement otroie.

57) ed. A.Wallensköld: Les chansons de Thibaut de Champagne, Roi de Navarre. S.A.T.F. Paris 1925.

Geb.1201, gest.1251. Als Beispiel eines "cantus coronatus" zitiert Johannes de Grocheo sein Lied Nr.35. "Ausi conme l'unicorne sui." Melodie: J.Beck: Die Melodien der Troubadours, Straßburg 1908, S.73; 191. Sie hat die Form der variierten Kanzone. Vgl. Exkurs zu Kap.5, S.287.

58) Nr.XI, Str.IV

auf das Herz, hinlenkt und ihn dauernd in der Nennung aktiviert. Diese auffallende Häufigkeit in der Verwendung eines so "starken" Motivs kann nicht ohne Folgen bleiben. Bei Bernart de Ventadorn ergab sie eine künstlerische Unmittelbarkeit der ekstatischen Spannung, die hier nicht möglich ist wegen der logisch gestrafften, durchsichtigen Textur. Der Herzbegriff hat hier seine volle Bedeutung, wird getragen in seiner häufigen Nennung von dieser Textur - und gewinnt dadurch selbst eine "Definierung" und Durchsichtigkeit, welche bereits auf die Lyrik des 13. Jahrhunderts hinüberweist. Zur Anspannung des höfischen Liebesbegriffs in der vorausgehenden französischen Lyrik tritt nun als das zweite tragende Element auch die Anspannung des Herzbegriffs in der Häufigkeit seiner Nennung. Durch sie erfolgt die weitere Bindung an den Begriff der höfischen Liebe französischer Prägung, welche die spätere Relativierung beider Begriffe neben anderen geistigen Vermögen noch weiter erleichtert.

Die künstlerische Wirkung dieser Lösung ist eine logisch exakt kontrollierbare und in ihrer Andersartigkeit völlig "durchsichtige" Liebesspannung, die in der Textur ihren sprachlich präzisen Ausdruck gewinnt. Die schon bei Chrestien wahrnehmbare polare Spannung zwischen der Klarheit der Aussageweise und der "maßlosen" Intensität des Auszusagenden erscheint hier noch einmal in gesteigerter Form: die Anspannung sowohl des dynamischen als auch des statischen Prinzips (des "Herzens" als persönlichen Fixpunktes) vollzogen in der logischen Durchsichtigkeit der traditionellen Textur französischer Prägung, bewirkt die für das höfische Kunstverständnis neue und zugleich letzte Möglichkeit der Gestaltung der bis zum äußersten gesteigerten - und intellektuell beobachteten - Intensität der höfischen Liebe, wie sie bald darauf Gottfried von Straßburg im "Tristan" episch gestalten wird und die der "Tristan" des Anglonormannen Thomas, soweit die erhaltenen Fragmente einen Schluß zulassen, noch nicht zeigt⁵⁹⁾.

59) Vgl. J.Bédier: Le roman de Tristan par Thomas. 2 vols., S.A.T.F., Paris 1902/05, II, p.79

Die Freiheit, diese höfische Liebesbindung in die höhere der Verpflichtung zum Kreuzzug hineinzunehmen, die uns bei Conon de Bethune entgegentrat, kennt der Kastellan von Coucy nicht. Die Intensität der Bindung, in die sich das Herz übergibt, läßt offensichtlich die Synthese zwischen zwei um seine Ganzheit konkurrierenden Anforderungen nicht zu. Sein Kreuzlied "A vos, amant, plus k'a nule autre gent"⁶⁰⁾ kennt daher nur den Schmerz über die Trennung von der, die ihm "dame, compagne, amie" war. Die künstlerische Aussagekraft erhält das Lied gerade aus dieser "Eindeutigkeit" des Anspruchs, die, in der einfachen Klarheit der Textur, durch keine harmonisierende Lösung menschlich gemildert wird. Der volle, sehr beherrschte Schmerz über die persönliche Trennung der Liebenden kann so ausgesagt werden und durch ihn hindurch die Erinnerung an die freudige Gemeinsamkeit in Wendungen, die in der Liebeswerbung nicht zulässig gewesen wären.

Damit leuchtet im Augenblick der Aufhebung die voll gespannte Intensität und Absolutheit der höfischen Liebesbindung in der Dichtung des Kastellans von Coucy noch einmal auf. Vor dem höheren Anspruch wird sie nicht verworfen, sondern, um nicht in ihrer Totalität angetastet zu werden, aufgegeben. Eine Lösung, die in ihrer gedanklichen Schlüssigkeit und Höhe der -entgegengesetzten- des Conon de Bethune künstlerisch gleichrangig zur Seite tritt.

Am Beispiel der Verwendung des Herzmotivs versuchten wir die Eigenart des dichterischen Formwillens auch der französischen Lyriker des 12. Jahrhunderts zu erkennen. Es ergaben sich gegenüber der provenzalischen Dichtung sehr eigenständige Lösungen, denen auch das moderne Kunstverständnis seine Bewunderung nicht länger vorenthalten sollte. Die Konsequenz in der dichterischen Durchführung der polaren Spannung zwischen Aussagegehalt und Aussageweise, die innere "Stimmigkeit" der Textur und ihre logische Einsichtigkeit, unter die sie die Bauprinzipien der höfischen Kanzone stellt, erweist die französische hohe höfische Lie-

60) Fath, Nr.I; R.679. Melodie nach O 4. Transkription
J.Beck, Le Chansonnier Cangé (oben Anm.32), t.2, Nr.9

beslyrik des 12. Jahrhunderts als eine der provenzalischen und deutschen in ihrer Qualität und Schönheit ebenbürtige Sprachkunst.

7. Kapitel:

Das Herz in der Textur deutscher Kanzonen

Zum künstlerischen Stil der deutschen höfischen Liebeslyrik vor der Aufnahme der französisch-provenzalischen Dichtweise liegt die Untersuchung von M. Ittenbach vor¹⁾. Sein Anliegen war es, die künstlerische Eigenständigkeit dieser Lyrik neben der späteren im eigentlich klassischen Stil der höfischen Liebeswerbung herauszuarbeiten. Die Frage, wie sie an die christlich-lateinische Bildungstradition an den Höfen Bayerns und Österreichs gebunden sei, und welche literarischen Beziehungen im engeren Sinn zwischen ihr und der geistlichen Dichtung bestanden haben können, berührt er nicht.

Ähnlich wie in Frankreich oder Aquitanien ist wohl auch für diese volkssprachliche höfische Dichtung eine geistige Bindung an die führenden literarischen Zentren anzunehmen, doch bedarf es noch gesonderter Untersuchungen, um hier genauere Einblicke zu gewinnen. Somit können wir auch für die Dichtung des Herrn von Kürnberg, der nach unserer Überlieferung der früheste höfische Liebesdichter im bayrisch-österreichischen Raum war, über Ittenbach hinausgehend, zum besseren Verständnis seines künstlerischen Formwillens die Frage nach den bestimmenden geistig-literarischen Kräften stellen, die er auf seine Weise umbildete²⁾.

-
- 1) M. Ittenbach: Der frühe deutsche Minnesang. Strophenfügung und Dichtersprache. (D.V. Buchreihe, Bd. 24), Halle 1939
 - 2) Auf das Kloster Tegernsee hat Brinkmann in Verbindung mit seiner Untersuchung des Kürnbergers hingewiesen (Entstehungsgeschichte des Minnesangs - D.V. Buchreihe, Bd. 8, Halle 1926, S. 93 ff.), vor allem mit Beziehung auf die Sammlung der Tegernseer Liebesbriefe, die er nicht zu Unrecht in die Nähe des Briefwechsels zwischen Abaelard und Heloise rückt. Denn beide sind bereits Ausdruck des "modernen", psychologisch argumentierenden Stils, wie auch der "Liebesgruß": "Ich bin dîn, du bist mîn" (vgl. Ittenbach, a.a.O., S. 15 f.). Die Tegernseer Briefe sind daher ein Zeugnis für das Eindringen des neuen Stils in die lateinische Literatur Deutschlands in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, können uns aber in bezug auf die Lyrik des Kürnbergers nur als

Als wichtigste unter ihnen erscheint uns die deutschsprachige Dichtung im Geiste der Kluniazensischen Reformbewegung, die mit Heinrich von Melk und seinem Mißvergnügen über die "trout-lied" noch in die Zeit der aufblühenden höfischen Liebesdichtung im selben Donau-Raum hineinreicht. Ohne die gehässige Schärfe der Weltverneinung Heinrichs von Melk, aber in ähnlicher Haltung der geistlichen Belehrung an den Laien, haben wir die "Rede vom Glauben" des Armen Hartmann kennengelernt³⁾. Das Herz des Menschen hat sich hier im Glauben an Gott zu übergeben und empfängt von ihm die Liebe als Begnadung über die Welt hinaus. Es erhebt sich bei diesem deutlicher noch als in der provenzalischen Literatur vor uns erkennbaren Nebeneinander geistlicher und neuer höfischer Dichtung die Frage, was nun in der neuen Liebeslyrik mit dem Herzen geschehen wird: ob der Dichter sogleich ihn voll in die Textur der neuen Liebesspannung höfischer Prägung einschaltet oder ob es zunächst noch mittelbar mit ihr verbunden wird, wie wir bei der Dichtung des Herzogs von Aquitanien beobachten konnten. Es kann sich an diesem Beispiel zeigen, wie der Dichter mit den von der Tradition geformten psychologischen Begriffen künstlerisch umzugehen weiß, d.h. nach welchen

"terminus ante quem" nützen.

Tegernsee nahm aber auch volkssprachliche Dichtung in seine Pflege (H. Rosenfeld in Verf. Lex. d. Mittelalters V, 393 f.), so daß Brinkmanns Hinweis auf dies geistige Zentrum in Bayern und Österreich im 11. und 12. Jahrhundert zu Recht besteht. Es ist in diesem Zusammenhang an den "Ruodlieb" zu erinnern, der nach K. Hauck (Heinrich III. und der Ruodlieb, P.B.B. 70 (1948), S. 372 ff.) hier entstanden ist und dessen Verfasser es nicht verschmähte, einen Liebesgruß in deutsch-lateinischer Mischsprache einzufügen. Doch die heitere Gelöstheit des "Ruodlieb" fehlt der Dichtung des Kürnbergers, so daß diese Tradition allein für die Erkenntnis seines Formwillens nicht genügt.

Zu untersuchen wäre auch die Domschule zu Passau, die nach 1100 eine neue Periode fruchtbaren Wirkens auch nach Österreich hin entfaltete (vgl. F. A. Specht, Geschichte des Unterrichtswesens in Deutschland von den ältesten Zeiten bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts, Stuttgart 1885, S. 376/78).

Der dritte Bereich ist die Kluniazenserbewegung und ihre Literatur.

3) Vgl. oben S. 87 f.

Prinzipien er das dichterische Spannungsgefüge seines Lieds aufbaut^{3a)}.

Die Liedstrophen des Kürnbergers sind in einem bestimmten, sehr gedrängten, wie Ittenbach formuliert, "zum Symbol verdichtenden" Stil geschaffen. Der Begriff des "Symbols" in diesem Zusammenhang kann irreführend wirken. Ittenbach versteht unter der "symbolischen" Aussageführung die parallele Anordnung sinn gleicher, aber verschieden ausgeformter Aussagegehalte: die Wortvariation der lateinischen Rhetorik. Sie spielt zusammen mit der Kontaktverknüpfung in der Dichtung des Kürnbergers wie bei dem Herzog von Aquitanien eine bedeutende Rolle im Aufbau der Textur und kann tatsächlich als Charakteristikum für den älteren, vorwiegend nicht argumentierenden Stil in Anspruch genommen werden. Die durch die scheinbare, "negative" Verhüllung die Aussage bewußt steigernde Litotes kennt auch der Kürnberger, wie er auch besonders die Verwendung der Sentenz schätzt⁴⁾, ohne mit ihr allerdings jenes Spiel in der Komposition des Liedes zu treiben, das dem Herzog von Aquitanien offensichtlich recht gut gefiel⁵⁾. Die Vorliebe

3a) Die Einheit von Dichtung und Musik in der deutschen höfischen Liebeslyrik ist durch ihre Überlieferung als Leselyrik zerstört. Nur wenige Fragmente und Musiknoten oder Neumen, die uns bisher noch unauflösbar sind, haben sich erhalten (vgl. U.Aarburg: Melodien zum frühen deutschen Minnesang, ZfdA. 87 (1956), S.24 ff.). Der Versuch, mittels des Aufweises einer rhythmischen "Kontrafaktur" durch eine romanische Melodie die deutschen Strophen wieder zum Klingen zu bringen, ist, wenn er mit der notwendigen Vorsicht durchgeführt wird, sehr zu begrüßen. U. Aarburg hat ihn in der Ausgabe "Singweisen zur Liebeslyrik der deutschen Frühe", Düsseldorf (1956) systematisch in die Tat umzusetzen versucht. Da wir aber "nicht wissen, ob und wie die deutschen Sänger eine übernommene Melodie nach ihrem Geschmack veränderten" (Aarburg, Singweisen, S.7), muß dem deutschen Lied die "passende" romanische Melodie unterlegt werden. Damit scheidet für die deutsche höfische Liebeslyrik die Möglichkeit einer Interpretation mit Hilfe des Vergleichs der musikalischen Bauweise aus.

4) La (MSF) 7,1; 7,19; 10,17

5) Wir denken dabei an das Lied Jeanroy Nr.VII "Puz vezem de novelh florir" und den Übergang von Strophe III zu IV über "Fas mantas res que'l cor me di
'Tot es niens'"

6) A.del Monte: Studi sulla poesia ermetica medievale, Napoli 1953, p.24 ss.

zu einem mit Sentenzen gezierten und selbst zur Sentenz zugespitzten Stil ist an den Rhetorikunterricht der Schulen gebunden⁶⁾. Während der Herzog von Aquitanien sie in die Bewegung seines Liedes einzuschalten wußte, bieten sie der in sich geschlossenen, "statischen" Textur des Kürnbergers den abschließenden Halt, den die Rückbeziehung auf eine allgemeine "Norm" der Aussagehaltung zu geben vermag, ein Kunstgriff, den in der höfischen Dichtung im französischen Stil vor allem Hartmann von Aue beherrscht.

Die Statik der Textur des Kürnbergers wird außerdem vor allem durch die präzise Parallelschaltung der Aussagevariationen erreicht, die auf den schmalen Raum von ein oder zwei einander korrespondierenden Strophen zusammengepreßt werden. Ihre Spannung gewinnt diese sprachliche Gestalt nicht aus der Bewegung der Aussageführung, der plötzlichen Umschaltung innerhalb der Strophe oder des Liedes, sondern aus der feinen Nuancierung der einzelnen, durch Kontaktverknüpfung aneinander gebundenen Aussagen, die sich zumeist zueinander verhalten wie die variierenden und präzisierenden Ausfaltungen eines sentenzenhaft ausgesprochenen Themas. Diese Fügungskunst der "Motive und Gedanken (steht) den deutschen Strophen der Salierzeit näher als (der) des folgenden hochhöfische Minnesangs..."⁷⁾

Gleich wie der Herzog von Aquitanien gestaltet auch der Kürnberger das Moment der Überlegung, der "dubitatio" - im Anschluß an Ovid. Aber sie wird nicht in den Ablauf des mehrstrophigen Liedes eingespannt, sondern bleibt innerhalb einer Strophe. Das epische Moment, das in den "companho"-Liedern noch den psychologischen Ablauf mitzutragen hatte, gewinnt daher in der "statischen" Dichtung des Kürnbergers eine ganz andere Bedeutung: es wird zur eigentlich tragenden Substanz der psychologischen Aussage des "Ich". Durch sie erst können sich die variierenden, die Bewegung schaffenden Ausfaltungen verwirklichen, die von dem langen, ruhigen Atem der Langzeilenstrophe getragen werden. Es ist für die "epische Ruhe" der psychologischen Aussagehaltung des Kürnbergers bezeichnend, daß ihm

7) Ittenbach, a.a.O. S.8

nur zwei Strophenformen genügten, von denen eine sogar zur Strophe des Nibelungenliedes werden konnte.

Für die provenzalische und französische höfische Liebeslyrik, die im Strahlungsbereich des anglonormannischen Raums entsteht, ist die Dynamik des strophisch sich wiederholenden sprachlich-musikalischen Ablaufs, in den das "Ich" hineingespannt wird, kennzeichnend; auch beim Kürnberger steht die Aussage eines "Ichs" als dessen geistig-persönliche Erfahrung im Lied fest, dessen Intensität aber - und das ist das andere - in logischer und zeitlicher Staffellung auf die dichterische Gegenwart projiziert und in eine aufs Äußerste gespannte Statik transformiert wird⁸⁾.

Die Konsequenz dieser Textur auf den poetischen Wert des Herzbegriffs ist mit besonderer Aufmerksamkeit zu beobachten. Innerhalb der französischen und provenzalischen musikalisch-sprachlichen Schaltungstechnik erfährt dieser Begriff, sobald er an die höfische Liebesspannung angeschlossen wird, seine künstlerische Bestimmung für die Textur: er hat die Rolle des persönlichen Fixpunktes zu übernehmen, welcher der dynamischen Liebes-Aussagebewegung Halt gibt. Der künstlerische Formwille hatte dort mit bestimmten Bewegungstechniken zu arbeiten und sie nach seiner Absicht zu kombinieren, hier sind andere Voraussetzungen gegeben: die Statik der Textur, der nur ein oder zwei Strophen als sprachlich-musikalische Dauer zur Verfügung stehen, die syntaktisch in sich geschlossene Langzeile - vor allem aber das nicht so sehr galant-höfische der Trobadors noch das psychologische der Franzosen, sondern primär ethisch gerichtete Interesse des Dichters und seines Publikums.

8) Untersuchungen über die höfische Geistigkeit der stauischen Zeit und der unmittelbar vorangehenden Periode liegen bisher noch nicht vor (vgl. oben S.82 f.). Charakteristisch für die Statik der älteren, von der Dynamik des Liebesbezuges, wie er im anglo-normannischen Raum "entdeckt" wurde, noch nicht berührten Denkens erschien uns Honorius Augustodunensis. Möglicherweise ließe sich von ihm aus auf die Denkweise des älteren Stils zurückschließen, der auch die höfische Geistigkeit mitgeprägt haben muß.

Dieses scheint uns eine der Auswirkungen der Kluniazensischen Geistigkeit auf die deutsche höfische Gesellschaft⁹⁾ zu sein, die bereits beim Kürnberger erkennbar, deutlicher ausgeprägt aber erst über die Augustinische Relation zwischen "cor" und "amor/intellectus" in der Dichtung nach dem Kürnberger erscheint, die bereits Anregungen von der französischen höfischen Liebeslyrik aufgenommen hat. In ihr wird die Dichtung über die höfische Liebe Voraussetzung, Medium und Folge der ethischen Erkenntnis; eine Konzeption, die Giraut de Bornelh innerhalb der provenzalischen Lyrik systematisch ausgebildet hat und die in der französischen hinter dem psychologischen Interesse zurücktritt. Aus dieser innerhalb der deutschen nachkluniazensischen Geistigkeit erwachsenen Frage nach der Stellung des Menschen in der Welt folgt, daß auch dem Herzen als dessen Inbegriff eine wichtige Funktion zufallen muß. Es ist, wie die Interpretation bereits der Lieder des Kürnbergers zeigt, dieselbe wie in der provenzalisch-französischen Dichtung: die Beziehung des Ausgesagten auf das sprechende "Ich". Anders jedoch ist zunächst der künstlerische Formwille, der sich in der Statik der Textur und in ihr in der nur indirekten Beziehung des Herzens auf die Liebesspannung ausdrückt.

Als Beispiel dieser eigenartigen Sprachkunst betrachten wir die Strophe La 7,19:

"Leit machet sorge vil liebe wünne.
Eines hübschen ritters gewan ich künde.
Daz mir den benomen hant die merker und ir nit,
Dez mohte mir min herze nie mere fro werden sit."

9) Der Zusammenhang zwischen der Statik des Denkens dieser älteren Zeit und der Frage nach der Handlungsfähigkeit des Menschen als Wirken in der Geschichte, die nach der Reformbewegung und ihren politischen Konsequenzen im Streit zwischen "imperium" und "sacerdotium" in Regensburg (Kaiserchronik, Rolandslied, Die Schriften des Gerhoh von Reichersberg, schließlich die "Gesta Friderici Imperatoris" Ottos von Freising-Kaiserchronik, ed.E.Schröder, Hannover 1892, S.51 u.A.Hauck: Kirchengeschichte Deutschlands, IV⁶ S.501 ff.) bedacht wurde, kann hier auf sich beruhen. Wichtig scheint nur, daß gerade dies Interesse nach dem Handeln des Menschen in der Welt und die Möglichkeit eines Ausgleichs zwischen den Ansprüchen "Gottes und der werlde" gesucht und zu Ende des 12.Jahrhunderts auch gefunden wurde. Sie wird in der höfischen Epik immer neu bedacht und, wie uns scheint, auch durch das Medium der höfischen Liebeslyrik.

Die erste Zeile verbindet die drei Begriffe "leit", "sorge" und "vil liebe wünne" in einen satzenhaft ausgesagten Wirkungszusammenhang: als Begriffsantithesen sind gegeneinandergestellt "sorge" und "wünne", letztere noch durch das Epitheton "vil liebe" besonders qualifizierend von dem Sprecher hervorgehoben. Die Verwandlung der "wünne" in die "sorge" geschieht durch das "leit". Durch diese allgemein gehaltene Aussage wird die Einordnung des Folgenden vorgezeichnet. Wenn nämlich diese eine Funktion innerhalb des dichterischen Gefüges haben soll, so muß die folgende Aussage entweder in Opposition oder in Entsprechung zu ihr stehen. Tatsächlich sind die Zeilen 2 bis 4 die genaue Auffaltung der Begriffe in der Sentenz in bezug auf die persönliche Erfahrung des Sprechenden "Ich". Umgekehrt ist die Deutung dieser persönlichen Aussage durch die vorangestellte "allgemeine" Erfahrung bereits vorweggenommen und in den allgemeinen, pessimistisch gesehenen Bezug aufgehoben.

In der zweiten Zeile spricht das "Ich", wobei es in die Vergangenheit zurückgreift, und nennt sehr ins Allgemeine verhüllend "eines hübschen ritters gewan ich künde". Erst aus der Nennung des "höfischen Ritters" ist zu erschließen, daß das Sprechende "Ich" eine Dame ist.

Zeile 3 und 4 sind in dieser Reihenfolge eine Inversion in der Aussagehaltung: vom Sprechenden "Ich" her wäre zuerst seine Haltung, dann die Nennung von deren Ursache zu erwarten. Durch diesen Kunstgriff jedoch bleibt die verlängerte abschließende letzte Zeile der persönlichen Haltung des "Ich" reserviert, und die Zeilen 2 und 3 stellen antithetisch gegenüber die Bekanntschaft mit dem Ritter, den "die merker und ir nit" der Dame "benomen" haben. Die Schlußzeile bringt die persönliche Stellungnahme hierzu des "Ich", in genauer Gegenüberstellung zu der einleitenden Sentenz: "Des mohte mir min herze nie mere fro werden sit."

Die Zeiteinstellung ist gleich geblieben: die Vergangenheit, die in dem Glied durch die Aussage noch einmal "vergegenwärtigt" wird. Das "epische" Nacheinander der

Bekanntschaft mit dem Ritter, das Eingreifen der "Merker" und ihre daraus folgende Reaktion, ist auf diese eine Ebene der Vergangenheit projiziert, die im Lied dichterische Gegenwart wird. Die einzige und dadurch gerade besonders wirkungsvolle Beziehung, die aus der geschlossenen Vergangenheit der Sprechhaltung führt, ist die Versicherung, daß das "herze" nie mehr seitdem froh werden konnte. Die eigentliche Gegenwart der Sprechenden liegt in dem freudlosen "seitdem", zwischen dem Einbruch der "Merker" und einem zukunftslosen Zustand in der "sorge".

Von hier aus erkennen wir die Zuordnung der Begriffe zu den einzelnen Aussagen: Die Ausgangssituation war die "vil liebe wünne" in der Bekanntschaft mit dem höfischen Ritter; das Endergebnis ist die "sorge" im "niere fro" werden. Bewirkt wurde diese Verwandlung durch das "leit" im Sinne der Beleidigung, die von außen an die Persönlichkeit herangetragen wird und sie aus der Bahn der höfischen "Freude" hinauswirft und in ihrem menschlichen Sein zerstört; eine Konzeption des "leit"-Begriffs, die wir aus dem Nibelungenlied kennen¹⁰⁾. Die Deutung dieses Geschehensablaufes ist durch die Sentenz zu Beginn des Liedes vorgegeben worden, dennoch ist die Zuspitzung der Schlußzeile auf das "Nicht-mehr-froh-werden-können" des Herzens auffallend. Die Hineinnahme der persönlichen Erfahrung in eine allgemeine Erfahrungsweisheit bewirkt keine Dämpfung, sondern steigert vielmehr die Dürsterkeit der Aussagehaltung, als deren Zentrum das Herz der Dame genannt wird.

Die anderen Frauenstrophen des Kürnbergers sind etwas aufgehellter gestaltet, von der Schärfe des gewalt-samen Hinstrebens in La 8,1 "Ich stuont mir nehtint spate" bis zur unerfüllten Spannung in La 8,17 "Swenne ich stan alleine". Es ist auffallend, daß nur in den Frauenstrophen der Begriff des "herzen" verwendet wird und von ihm wiederum nur die freudlose, "trurige" Haltung ausgesagt ist in der unerfüllten Willenshinspannung. Die "aufblitzenden Lichteffekte" in den Vergleichen des goldgeschmück-

10) Vgl. Fr.Maurer, Leid ... (Kap.4, Anm.88), S.20 ff.

ten Falken, der Rätselfrage "jone meine ich golt noch silber: es ist den liuten gelich"¹¹⁾, des Erblühens der Farbe "als der rose in touwe tuot"¹²⁾, sind der funkelnden und zugleich düsteren Pracht der Beschreibung der Welt des Nibelungenliedes vergleichbar, ebenso wie das scharf Herausfordernde und Übermütige der Strophen des Ritters. Bei aller Beherrschtheit der persönlichen Aussage und ihrer gewählten Gestaltung blitzt die grelle Spannung zwischen den psychologischen Möglichkeiten der Freude und des Schmerzes als der Seinsweisen des Menschen in der Welt hindurch. Das Zentrum der Persönlichkeit, das Herz, wird von dem Dichter nur in der schmerzhaften, unerfüllten Seinsweise genannt; innerhalb der lichtereren, übermütigen Strophen des Ritters findet es offensichtlich keine seiner poetischen Valenz angemessene Verwendung. Dies scheint das Erbe der Kluniazensischen Dichtung, die das Sein des Menschen in der Welt nur als ein schmerzhaft düsteres verstehen konnte. Die Begriffsspannung der Textur umschließt einen Herzbegriff, der nicht an die höfische Liebe direkt gebunden ist, sondern an deren psychologische Wirkung, von der wiederum nur die "negative", die leidvolle, künstlerisch aussagbar ist. Die "Aufhellung" erreicht der Dichter durch epische Aussageelemente und durch die gelegentliche übermütige Grellheit der Haltung des dichtenden "Ich".

Die künstlerische Leistung des Herrn von Kürnberg besteht daher nach unserer Auffassung nicht darin, daß er die "tiefe Innigkeit und Stille, die Zartheit und Zurückhaltung des deutschen Wesens" gegenüber der "Pracht, Buntheit, Fülle und Eleganz" in der Lyrik des Herzogs von Aquitanien gestaltete¹³⁾, sondern daß er in die Statik überkommener Aussagemittel und in die düstere Haltung des Herzens zur Welt das grelle Funkeln der Welt und ihrer ungebändigten Freude hineinpreßte und damit über der leidvollen Spannung des suchenden oder enttäuschten "Ich" vor allem der Dame eine dichterische Aussage möglich machte,

11) MSF (La) 8,31

12) MSF (La) 8,21

13) Fr. Panzer: Der älteste Troubadour und der erste Minnesänger. Euphorion 40 (1939), S.140,141,142

welche die Spannungen inhaltlich nicht bewältigen kann noch will, und aus ihnen gerade die künstlerische Einheit der Textur gewinnt. Damit schafft der Dichter eine Kontaktverbindung in der dichterischen Aussage zwischen Bereichen, deren Grenzen in der frühesten provenzalischen Lyrik anders verliefen, deren Berührung aber die Voraussetzung der folgenden höfischen Liebesdichtung geworden ist.

Eine ähnliche Kompositionsweise erkannte Ittenbach in der Dichtung des Kaisers Heinrich neben den Strophen, die bereits die Spuren der französischen Textur zeigen. Er verweist besonders auf das Freudenlied La 4,17 "Wol hoeher dannez riche", das er als "eine Feier des Hohen Mutes" bezeichnet, "wie wir bislang noch keine so ausdrückliche angetroffen haben."¹⁴⁾ Gegenüber der düsteren Haltung in den Strophen des Kürnbergers, ist hier alles in Licht getaucht. "Was man gegen diese Lieder einwenden mag, ist, daß sie die Augen blenden mit ihrem Weiß auf Gold, ihrem Strahlen ohne Schatten, ihrem durchschwingenden Rhythmus der Freude und Liebesgewißheit, ohne die entgegengestellte Trauer und Freude der anderen Dichter"¹⁵⁾. In diese neue, für die Geistigkeit des staufischen Hofes unter Friedrich I. mit bezeichnende Aussagehaltung hinein sind die Verse gestellt:

"Ich kom ir nie so verre sit der zit ir jugende,
Irn waer min staetez herze ie nahe bi." 16)

Die Verbindung des "herzen" mit der höfischen Liebe ist hier nach romanischem Vorbild bereits vollzogen¹⁷⁾, in absoluter Treuebindung ("staete") ist er der Dame übergeben. Die geistige Gemeinsamkeit kommt der Konzeption des

14) Ittenbach, a.a.O. S.146

15) Ittenbach, a.a.O. S.145/46

16) La 4,23 ff.

17) noch deutlicher in dem Lied La 5,16 "Ich grüeze mit
gesange die süezen" Str.III:
Sit deich si so herzeclichen minne
und si ane wenken alzit trage
beid in dem herzen und ouch in sinne ...

Conon de Bethune gleich, wie er sie in seinem Kreuzlied gestaltet hat. Anders jedoch und in vor allem französischem Sinn "unhöfisch" sind die direkten Aussagen der Antwort der Dame. Ihrer bedarf aber der Dichter, um die positive Hochspannung zu erreichen und über die Dauer des Liedes zu halten, da in die Strophenform und die Bauweise der Textur die logisch untergliedernden Verstreungen der provenzalisch-französischen Aussageführung und ihre "Abstraktion" noch nicht eingeführt sind.

Im ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts verfaßt Gottfried von Straßburg seinen berühmten literarischen Überblick über die "neue" höfische Dichtung, in deren Tradition er sein eigenes Schaffen stellt. Als ihr Inaugurator wird Veldeke genannt¹⁸⁾, es folgen Hartmann von Aue, Reimar und Walther von der Vogelweide, abgesetzt gegen den "wilden" Stil Wolframs von Eschenbach.

Eine ausgesprochene Scheidung zwischen Lyrik und Epik wird dabei nicht vollzogen, zumal es Gottfried darum zu tun ist, zur Gestaltung des sprachlichen Stils Stellung zu nehmen. Sowohl Veldeke als auch Hartmann haben als Lyriker und Epiker gewirkt, und nur von Veldeke wird gesagt: "vil wol sanger von minnen"¹⁸⁾. Das Ideal einer in Klarheit, harmonischem Maß und logischer Durchsichtigkeit gebändigten Sprachkunst sieht er in Hartmann von Aue erreicht: "Ahi wie der diu maere/beid'uzen unde innen/mit worten und mit sinnen/durchverwet und durchzieret! ... Swie luter und wie reine/siniu cristallinen wortelin/beid diu sint und iemer müezen sin!"¹⁹⁾ Gottfried schließt sich hiermit, wie bereits Sawicki²⁰⁾ feststellte, an die Kunst-

18) Tristan, ed. Ranke, v. 4725-4750

Über Veldeke als Epiker vgl. Wolfram, Parz. 404,29; Willeh. 76,22

19) Tristan, ed. Ranke, v. 4621 ff.

20) S. Sawicki: Gottfried von Straßburg und die Poetik des Mittelalters (Germanische Studien, Heft 124), Berlin 1932, S. 69

Das Buch von H. Scharschuch: Gottfried von Straßburg. Stilmittel-Stilästhetik (Germanische Studien, Heft 197) Berlin 1938, bezieht sich mehr auf eine Deutung von Gottfrieds Stil als Ausdruck seines lothringischen Menschentums als auf die historischen Quellen seiner Kunst.

Ein Spezialproblem behandelt A. Schöne: Zu Gottfrieds Tristan-Prolog. D.V. 29 (1955) S. 447 ff.

anschauungen der lateinischen Poetiken des 12. und 13. Jahrhunderts an. Sein eigenes Schaffen ist an ihnen geschult und unterscheidet sich von der Sprachgestaltung Hartmanns nur gradweise²¹⁾. Es ist aber zugleich auch, wie im vorausgehenden Kapitel gezeigt wurde, das Stilideal der französischen höfischen Lyrik. Nicht zufällig erscheinen im "Tristan" die "welhischen" und "franzöisen" "wissen" und ihre Gattungsbezeichnungen²²⁾, die auf das anglonormannische Gebiet hinweisen, nicht aber auf die eigentliche provenzalische Lyrik. Die hohe höfische Sprachkunst, sowohl der Epik als auch der Lyrik, um die es sich hier handelt, ist in ihrer Vollendung nach Gottfrieds Urteil eine Kunst der lichten, eleganten Klarheit, geschult an den lateinischen "Artes poeticae" im allgemeinen, im besonderen aber an dem Stil der französischen höfischen Lyrik im "trobar sotil". Den Höhepunkt der Liebesdichtung erreicht die Kunst Reimars und nach ihm Walters; beide stehen nach Gottfrieds Urteil ebenfalls in dieser Stiltradition. Von den großen Lyrikern nicht genannt sind Hausen und Heinrich von Morungen. Über die Gründe dieses Schweigens können wir nur Vermutungen anstellen, so viel aber scheint uns zunächst sicher: beide treten nicht grundsätzlich aus dem "ciceronischen Stilideal"²³⁾ oder dem "trobar sotil" heraus. Damit

21) Sawicki, a.a.O. S.171

22) Tristan, ed. Renke, v.3584 ff.; 3625 ff.; 7981 ff.

Isolde nach Tristans Unterricht: v. 8058 ff.:

Si videlt ir stampenie,
leiche und so vremediu notelin,
diu niemer vremeder kunden sin,
in franzoiser wise...

v. 8072: Si sang ir pasturele,
ir rotruwange und ir rundate,
schanzune, refloit und folate...

v.17354 ff.:

Die Musik der Vögel vor der Minnegrotte: ...

Da was manc süeziu zunge,
diu da schantoit und discantoit
ir schanzune und ir refloit
den gelieben zeiner wunne ...

v.19210 ff.: Tristan singt vor Isolde mit den weißen
Händen: so tihteter schanzune

rundate und höfschiu liedelin
und sang ie diz refloit dar in:
'Isot ma drue, Isot mamie,
en vus ma mort, en vus ma vie.'

23) Sawicki a.a.O. S.171

glauben wir die Wahrscheinlichkeit der These einsichtig machen zu können, daß der Aussagestil der hohen höfischen "neuen" Liebeslyrik nicht nur allgemein an romanischen, sondern speziell an französischen Vorbildern geschult ist. Die Aufnahme auch der provenzalischen Dichtung, vor allem Folquets de Marseille durch den Grafen von Fenis, entspricht dieser Behauptung, da wir gerade in ihm einen Vertreter des provenzalischen "trobar sotil" erkennen konnten, das nicht ohne den Kontakt mit der französischen Dichtung entstanden sein dürfte. Durch das Medium dieses Stils hindurch wirkt auch die Kunst Bernarts de Ventadorn, während Vertreter des "trobar ric", wie Raimbaut d'Orange und Giraut de Bornelh, keine nachweisbare Wirkung außerhalb des provenzalischen Sprachgebiets erreichten.

Aus dem Zusammentreffen dieses "klassischen" französischen Stilideals, durch das in eigentümlicher Weise die Irrationalität der höfischen Liebesbindung französischer Prägung dichterische Gestalt finden konnte, mit dem anderen, vorwiegend ethisch gerichteten Interesse der älteren deutschen Dichtung, ist die Konsequenz für den Gebrauch des Herzbegriffs abzuleiten, da wir durch dies Einzelbeispiel der Verwendung des Herzbegriffs dem künstlerischen Formwillen der höfischen Dichter näher zu kommen hoffen. Aus der vorangegangenen Untersuchung der Textur der Kürenberglieder zeigte sich "herze" bereits in der bekannten Funktion des persönlichen Fixpunktes, der zwar noch nicht auch formaler Bezugspunkt der Liebes-Aussagespannung ist, aber dennoch mittelbar an diese angeschlossen war. Die neue Dichtweise kann hier anknüpfen, wird aber in ihrer Spannung auf die ethische Erkenntnishaltung transformiert. Daraus folgt, daß das künstlerische Interesse nicht mit der für die französische Lyrik charakteristischen Ausschließlichkeit sich dem Phänomen der "folie d'amour" und ihrer sprachlichen Gestaltung zuwenden kann und damit auch die eigentümliche französische Relation zwischen Aussagegehalt und Aussageform sich löst. Aus der Interpretation ausgewählter Kanzonen der deutschen höfischen Liebeslyrik

und der Eigenart der Verwendung des Herzbegriffs in ihnen kann sich ein genauerer Einblick in den künstlerischen Formwillen der deutschen höfischen Dichter des ausgehenden 12. Jahrhunderts erschließen.

Den ersten Kontakt mit der französischen höfischen Dichtung stellte Heinrich von Veldeke her: "Er impfete daz erste ris / in tiutischer zungen... und ist diu selbe künde / so witen gebreitet, / so manege wis zeleitet, / daz alle, die nu sprechent, / daz die den wunsch da brechent / von bluomen und von risen / an worten unde an wisen."²⁴⁾ Mit ihm wird die Tradition eröffnet, die zu Gottfrieds eigenem Schaffen hinführt.

Die Aufnahme der neuen Liebeskonzeption und ihres künstlerischen Aussagestils ist die zweite und bestimmende Komponente in Veldekes Schaffen neben seiner Bindung an den älteren Dichtstil, auf den Th.Frings und G.Schieb bereits hingewiesen haben²⁵⁾. Die Verknüpfung beider zu der Veldeke eigentümlichen Lösung scheint uns am deutlichsten in den drei Liedern vollzogen, deren Thematik und Strophenform weitgehende Entsprechungen aufweisen und die daher von Fr.Maurer zu einem Zyklus zusammengafaßt wurden²⁶⁾. Es sind dies La 56,1 "Het is gude nouwe mare"; La 57,10 "Ich bin blide, sint di dage" und 59,23 "In den tiden van den jare". Allen dreien ist die Aussage über den Begriff der "rechten minne" gemeinsam.

Das Lied La 59,23 bringt die endgültige Lösung des in den beiden anderen angedeuteten Konflikts. "Rechte minne"

24) Tristan, ed.Ranke, v.4725-4750

25) Th.Frings und G.Schieb: Heinrich von Veldeke. Die Entwicklung eines Lyrikers, Festschrift Kluckhohn-Schneider, Tübingen 1948, S.117.

Dieselben Merkmale konnten wir auch in der Lyrik des Kürenbergers feststellen: überwiegende Einstrophigkeit, geschlossener Aussagestil und die Vorliebe für die sentenzenhafte Zuspitzung der Aussagen (Spruch). Es bedürfte noch einer eingehenden Untersuchung, inwieweit sich dieser Dichtstil Veldekes an eine einheimische literarische Schulung, etwa in der Tradition Lüttichs, anknüpfen ließe (vgl. A.Hauck: Kirchengeschichte Deutschlands Bd.III 6.A.S.942 f.; Specht: Geschichte des Unterrichts wesens - vgl. oben Anm.2 - S.337).

26) Fr.Maurer: Rechte Minne bei Heinrich von Veldeke, Archiv Jg.102, Bd. 187 (1950) S.2-5

wird hier der Dame zugeschrieben und ihr der Preis des Dichters zuerkannt, daß sie ihn, nach seinem langen "pine dougen", um der "rechten Minne" willen, erhört hat. Das Lied ist eine Gestaltung des Freudenthemas. Höfisch im strengen Sinn ist die Definition der Minne als einer absoluten Treuebindung (sunder rouwe ende ane wanc)²⁷⁾, ebenso wie die Bejahung der mühevollen Werbung als Voraussetzung für die Gunst der Dame. Sie ist das eigentlich Neue dieses Liedes gegenüber den beiden anderen des Zyklus, in denen der Dichter selbst und die Dame seine "dumpeit" tadeln, durch die er, obgleich in voller Treue gebunden²⁸⁾, den notwendigen "Läuterungsweg" abkürzen wollte.

Das Lied La 56,1 "Het is gude nouwe mare", das in seiner Strophenform La 59,23 weitgehend entspricht, kann uns zugleich als Beispiel von Veldekes Sprachkunst dienen, zumal hier auch der Begriff des Herzens eine gewisse Rolle spielt.

Die Strophe läßt sich beschreiben:

4 v _w a	Den dreigliedrigen, syntaktisch meist in
4 v _w a	sich geschlossenen Stollen entspricht ein
4 v b _{1/2} :))	vom Aufgesang deutlich abgesetzter ebenfalls
4 v b ₃	dreigliedriger Abgesang. Dessen Bindung an
4 v _w a ₃	die vorausgehenden Partien erfolgt durch den
4 v b ₄	Reim -b-, vielleicht auch, was nicht mehr
	festzustellen ist, durch die Melodie-
	gliederung.

Ia- bis -b₁- setzt mit dem "Natureingang" ein. -a- bis -b₂- schließt an, daß man in dieser Jahreszeit freudig (blide) sein muß, dagegen setzt -b₂- mit erstmaliger Nennung des "Ich" dessen eigene, entgegengesetzte Haltung ab: "leider des ne bin ich nit."

Der Abgesang -b₃- schaltet in Kontaktverknüpfung auf die Begründung dieser persönlichen Haltung. Ausgangspunkt ist der "Verrat" des "tumben herzen", die Folge -a₃b₄- das "leit dat mich geschit"²⁹⁾. -IIa-b₁- knüpft an diese

27) La 59,31; vgl. La 60,2 f.

28) La 56,14 "dore dumpeit, niwet van untrowen"

29) Zum Begriff des "Leides" bei Veldeke vgl. Fr.Maurer, Leid... (Kap.4, Anm.88), S.106 ff.

Heinrich von Veldeke, La 56,1

Het is gude nouwe mare
Dat di vogeles openbare
singen da men blumen sit.
Tut den tiden in den jare
Stunde't dat men blide ware:
Leider des ne bin ich nit.
Min dumbe herte mich verrit,
Dat ich mut unsachte ende sware
Dougen leit dat mich geschit.

II Di sconeste ende di beste vrouwe
Tuschen Roden ende der Souwen
Gaf mich blitscap hi bevoren.
Dat is mich komen al te rouwen:
Dore dumpheit, niwet van untrouwen,
Dat ich here hulde hebbe verloren.
Di ich ter bester hadde erkoren
Ofte in der werelt iman scouwe,
Noch dan vorchte ich heren toren.

III Al te hoge gerende minne
Brachte mich al ut den sinne
Du ich here ougen ende munt
Sach so wale stan ende here kinne,
Du wart mich dat herte binnen
Van so suter dumpheit wunt,
Dat mich wisheit wart unkunt.
Des bin ich wale worden inne
Bit scaden sint te maneger stunt.

IV Dat quade wort het si verwaten
Dat ich nine kunde laten,
Du mich bedrouch min dumbe wan.
Der ich was gerende uter maten,
Ich bat here in der caritaten
Dat si mich muste al umbevan.
So vele ne hadde ich nit gedan
Dat si ein wenech uter straten
Dore mich te unrechte wolde stan.

Begründung, sie weiter ausfaltend, an und bindet in der Nennung der glücklichen Vergangenheit zugleich im zeitlichen Kontrast nach -Ia- bis -b₁- zurück. Die edelste Dame gab ihm "freude" (blitscap) "hie bevoren". -a- bis -b₂- deutet, präziser schon als -Ia- bis -b₂- den Grund seiner Trauer an: "dore dumpheit, niwet van untrouwen" hat er ihre "hulde" verloren.

Die syntaktische Grenze zum Abgesang wird überspielt, indem nun kontrastierend, wieder auf die glückliche Vergangenheit zurückgeschaltet ist; -b₄- setzt die Beziehung endgültig in die Gegenwart: noch immer fürchtet er ihren Zorn über das, was er getan hat und das immer noch nicht genannt ist.

Strophe III faltet die Begründung noch weiter aus, wobei in der Erregung der Aussageführung die Grenzen zwischen den Strophenpartien negiert werden. -a- bis -b₁- nennt die "al te hoge gerende minne", die ihn so aus der Fassung (ut den sinne) gebracht habe, als er, dies wird geschickt zur retardierenden Steigerung zwischen die zweite und die fünfte Zeile eingeschoben, ihre Schönheit erblickte. -ab₁- wird durch -ab₂- fortgeführt, bezogen auf die Wirkung ihrer Schönheit: sein Herz wurde da von "so suter dumpheit wunt", daß, und hier erfolgt mit Hilfe der Begriffsantithese die Umschaltung in den Abgesang, ihm "wisheit unkunt" wurde. Hier erst findet die Aussageführung ihren ersten Ruhepunkt in dieser Strophe. -a₃^{b₄}- kehren zum Schlußlauf von I und II zurück in der Feststellung, daß er seitdem sich über Ausmaß und Folgen seines Tuns klar geworden sei.

Nach diesen Vorbereitungen nennt die IV. Strophe endlich, was eigentlich geschehen ist: der Dichter wagte um das zu bitten, was ihm in dem Freudenlied von der Dame offensichtlich gewährt wurde und was die Dame in ihrem Lied besonders scharf tadelt³⁰⁾.

Dieses sorgfältig komponierte Lied, das in seiner Bauweise der Strophenkunst eines Gace Brulé durchaus an

30) La 60,1 und 57,35 ff.

die Seite treten kann, greift in der Thematik hier noch hinter diesen zurück. Die "dumpeit" des Herzens, die in Strophe I präludierend, in der entscheidenden Strophe III scharf hervorgehoben wird, ist kein Gegenstand der höfischen Liebesdichtung, vor allem dann nicht, wenn der Dichter sich vorzuwerfen hat, daß er die Formen der höfischen Werbung verletzte. Die "al te hoge gerende minne" in Veldekes Lied hat nichts mit dem "amer haltement" Conons oder Gace Brulés zu tun. Sie ist vielmehr die "dämonische" Liebesgewalt, wie sie in der "Eneide" sowohl Dido wie Eneas und Lavinia befällt und ihre gesamte Persönlichkeit aus der Bahn zu werfen droht. Auch Eneas muß zunächst bekennen: "We hat mir dat herte min/end mine manheit benomen?/ Ware es min wisheit komen? ... Nu was ich doch hie bevorn ein man,/de herte hadde ende sin."³¹⁾ Das Herz als Inbegriff der Persönlichkeit ist in diesem Lied Veldekes durch den Anblick der Schönheit der Dame so überwältigt worden, daß der Dichter seine vernünftige Beherrschung verlor und die Gebote der höfischen Liebeswerbung außer acht ließ. Erst durch die "wisheit" und die maßvolle Beherrschung, die sich auch Eneas³²⁾ und Lavinia³³⁾ auferlegen, ist die schließliche Gemeinsamkeit des Freudenliedes möglich.

Veldeke hat, sowohl als Epiker als auch in der älteren einheimischen Dichtungsgattung stehend, die französische "Folie d'amour" als "minne mit onsinne" nicht auf die an sich tadellose Haltung des Werbenden gegenüber einer unerreichbar fern bleibenden Dame bezogen, sondern auf ein vorübergehendes Versagen unter der Gewalt des unmittelbaren Hinstrebens zu der Dame, die auch innerhalb der lyrischen Dichtung, gleich wie in der Epik und der älteren Tradition, in der künstlerischen Aussage gegenwärtig ist. "Raison" und "mesure" müssen nicht in der vollkommenen Übergabe an die höfische Liebesbindung aufgegeben werden, sondern sind gerade in der unmittelbaren Gegenwart der höfischen Dame zu wahren. Die geistige Persönlichkeit, das

31) Eneit, ed.Behaghel, v. 11044 ff.

32) Eneit, ed.Behaghel, v. 11310 ff.

33) Eneit, ed.Behaghel, v. 11546 ff.

Herz, versagt, nach Veldekes Urteil, wenn sie sich von der "folie d'amour" hinreißen läßt, weil dann das höfische Benehmen des Werbenden in Gefahr gerät - eine Vorstellung, die für die französische Lyrik undenkbar ist. Damit wird das Neue in Veldekes Kunst deutlich: in die klare Schaltungstechnik französischer Schulung tritt nicht die maßlose Unbedingtheit der französischen höfischen Liebe *a l l e i n* ein, sondern zusammen mit den "bremsenden" Begriffen "mâze" und "wisheit". Diese halten bereits gedanklich die dämonische Liebesspannung, indessen die Textur als künstlerischer Ausdruck dieser begrifflichen Auseinandersetzung fungiert. Diese Umstellung scheint Veldeke's eigene Leistung, die Hartmann und Gottfried fortsetzen.

Im Vergleich mit dem häufigen Gebrauch des Herzbegriffs innerhalb der Liebesphänomenologie in der "Eneide" fällt seine zurückhaltende Verwendung in der Lyrik auf. Ein ähnliches Verhältnis beobachten wir bei Hartmann von Aue zwischen dem "Büchlein" und den Liedern. Offensichtlich ist auch für die deutschen Dichter das Gewicht des Herzbegriffs zunächst zu stark, um in die sehr bewegliche Textur der Lyrik allzu häufig eingebaut zu werden.

Die Kunst Friedrichsvon Hausen tritt vor diesem Hintergrund in ihrer vollen Eigenart und Kühnheit hervor. Er ist der Dichter, der in der deutschen höfischen Lyrik des 13. Jahrhunderts den Begriff des Herzens mit auffallender Häufigkeit verwendet. Hausen gehört in den Kreis um Friedrich I. und Heinrich VI.³⁴⁾, der gegenüber Veldeke und den literarischen Zirkeln in der Grafschaft Limburg die französische Liebeslyrik in ihrer vollen Schärfe übernahm, wobei nur die Dichtung des Kaisers Heinrich selbst der älteren Tradition verbunden blieb.

34) H.Naumann: Die Hohenstaufen als Lyriker und ihre Dichterkreise. Euphorion 36 (1935), S.21 ff.
Leider ist dieser fruchtbare Ansatz in der späteren Forschung nicht aufgenommen worden. Vgl. R.Kienast in Dt.Philol. i.A. (oben Kap. 1, Anm.2) Sp.840: "Da mit festumrissenen Dichterkreisen nicht gearbeitet werden kann, empfiehlt sich die Behandlung der einzelnen Dichter in der Reihenfolge von 'Minnesangs Frühling'."

H.Brinkmann versucht in seiner Studie über Hausen die Wirkung Veldekes auf diesen genau zu bestimmen³⁵⁾. Im einzelnen müssen die Argumente hier auf sich beruhen; absolute Beweiskraft hat die Verwendung gleicher Reime und ähnlicher Motive in der mittelalterlichen Dichtung nicht zur Konstruktion innerer "Abhängkeiten". Dennoch ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, daß beide Dichter um einander wußten, und wir schließen uns auch Brinkmanns vergleichender Charakteristik von Veldekes und Hausens Aussagehaltung an³⁶⁾. Hausen ist im Vergleich zu Veldeke der Ernsthaftere, höfisch Gemessenere und zugleich Unbedingtere. In seiner Lyrik wird erstmals die absolute, bedingungslose Treuebindung der höfischen Liebe französischer Prägung unter Wahrung der tadellosen Haltung des Werben- den in deutscher Sprache zu einer Dichtung von meisterhafter Beherrschung der stilistischen Kunstmittel in einer durchsichtig klaren Textur. Hausens Sprachkunst ist an Gace Brulé, Blondel de Nesle und vor allem an dem Kastellan von Coucy geschult, dem er innerlich am nächsten zu stehen scheint³⁷⁾. Beiden gemeinsam ist die Intensität der höfischen Liebesbindung in der häufigen Bezugnahme auf das Herz als Inbegriff der in sie voll eingespannten gesamten Persönlichkeit des Menschen; beiden gemeinsam ist auch die Absage an diese Bindung vor der höher stehenden Verpflichtung zum Kreuzzug und des Dienstes für Gott. Die Begründung aber, die Hausen für diesen Schritt gewinnt, unterscheidet sich von der Coucys, so wie auch seine gesamte Lyrik in das Spannungsfeld der deutschen Geistigkeit im Bereich des staufischen Hofes zu stellen ist, nämlich des "ethischen" Interesses um die "Lebensbezüge des Menschen schlechthin."³⁸⁾ Dieses bewirkt, daß der Begriff des Herzens in Hausens Lyrik durch die häufige Aktivierung nicht nur in der für die Lieder Coucys eigentümlichen Weise in -

35) H.Brinkmann: Friedrich von Hausen. Bad Oeynhausen (1948), S.31 ff.

36) H.Brinkmann, a.a.O. S.34

37) H.Kuhn: Des Minnesangs Wende (oben Kap.1, Anm.9), S.154, verweist darauf, daß in der Dichtung Hausens die "französische Reflexionskunst" übernommen wird.

38) Brinkmann, a.a.O. S.132

tensiviert wird, sondern auch eine volle "ethische" Realität als "Symbol" der gesamten Persönlichkeit zu wahren vermag. Folglich hat der Dichter, ähnlich wie Veldeke, eine größere Freiheit in der sprachlich-rhythmischen Gestaltung der Textur, da sie nicht wie beim Kastellan von Coucy die Intensität der alles Maß sprengenden Herzensbindung allein zu bremsen hat. Für Hausen stellt sich daher das Problem künstlerisch umgekehrt: mit den Mitteln der französischen Kanzone und einem ethisch gebundenen Herzbegriff die höfisch vollkommene Liebeslyrik auszuformen³⁹⁾.

In dem Lied La 52,37 "Wâfena, wie hat mich Minne gelâzen"⁴⁰⁾ ist in kunstvoller rhythmischer Form und einer für Hausen sonst ungewöhnlich scharf zugreifenden Sprache die Unmittelbarkeit der "dämonischen" Liebesergriffenheit gestaltet. Der "konkrete" Anlaß des Liedes ist, daß die Dame ihn "niht gruoze engunde", aus dem die Aussageführung bis zu der Frage gesteigert wird "Waz mac daz sîn daz diu werlt heizet minne" und das ihm nur Schmerz bereitet, der die Gesamtheit seines Seins (herzesêre) ergreift.

Das Lied La 49,37 "Ich sihe wol daz got wunder kan", das mit seiner Refrain-Partie, in die geschickt die Versicherung an die Dame über seine unwandelbare Bindung eingeflochten ist, stark an französische Liedkunst erinnert, bringt in sprachlich beruhigter Darstellung die absolute

39) Brinkmanns Deutung von Hausens Dichtung geht von der modernen Vorstellung des "lyrischen Erlebens" aus, als dessen "Raum" das Herz verstanden wird (a.a.O. S.64). "gemüete" hat eine ähnliche Bedeutung, es ist ebenso wie der 'muot' Stätte der Gefühlsbewegungen ... Der 'gedanc' ist eine geistige Tätigkeit, die nicht vom Gefühl gelöst, sondern stark vom Gefühl bewegt wird. Über die Ebene dieser "Bindungen an das 'Gefühl'" erhebt sich die "Welt des Geistes". Diese Trennung ist modern gedacht. Die Gesamtheit der Persönlichkeit ist vielmehr im Begriff des Herzens eingeschlossen, welche die Bereiche des 'Geistes' und des 'Gefühls' umfaßt. Hausens Dichtung hat, wenn man von diesem älteren Herzbegriff ausgeht, nicht die "lyrische Gebrochenheit" zwischen 'Geist und Gefühl', sondern ruht auf der Aussage der gesamten Persönlichkeit in ihrem Sein in der Welt.

40) Nach Brinkmanns chronologischer Anordnung trägt dies Lied die Nummer 9. Wir halten die Kriterien, die uns heute noch zur ungefähren Datierung der einzelnen Dichter befähigen, nicht für ausreichend, um auch eine genaue Reihenfolge ihrer Kompositionen zurückzuerschließen.

Übergabe des Werbenden an die Dame, ausgedrückt in der Übergabe des Herzens⁴¹⁾). Die Vorstellung von dem Herzen als Innenraum, die bei Morungen eine bedeutende Rolle spielen wird, findet sich erstmals in der deutschen Dichtung bei Hausen in seinem Lied La 42,1 "Ich muoz von schulden sin unfro". Das Herz soll hier die Klausur der Dame sein, solange der Dichter lebt⁴²⁾). Dieses "visuelle" Stilelement fanden wir, nach den ersten Ansätzen bei Raimbaut d'Orange voll im "trobar sotil" des Folquet de Marseille speziell in seinem berühmten Lied "En chantan m'aven a membrar"⁴³⁾ ausgebildet. Die französische Lyrik schien es in ihrem Streben nach einer "reinen" Ausprägung der Liebesspannung zu vermeiden. Die deutsche übernimmt und bildet es weiter aus, erstmals bei Hausen, vor allem in der Dichtung Morungens und Walthers von der Vogelweide. Literarhistorisch gesehen ist dies das einzige nachweisbare Stilelement, das sie der provenzalischen Sprachkunst verdankt. Eingebaut in die logische Strenge der Textur französischer Provenienz, ermöglicht es eine "Vergegenwärtigung" und zugleich eine, wie auch bei Folquet de Marseille, Abstand schaffende Objektivierung des Aussagegehalts, vor allem aber eine dessen verpflichtender Spannung angemessene Intensivierung, ohne daß zugleich die Aussageintensität zu stark würde. Daher bedeutet Hausens Wendung, das Herz des Dichters solle zeit seines Lebens die Klausur der Dame sein, im Gefüge seiner sonst "abstrakten" Textur den Versuch, die Unmittelbarkeit der persönlichen Ergriffenheit in eine visuell-plastische "Vorstellung" auszuprägen, wozu die logischen Schaltungen der Aussageführung allein nicht genügen können, nachdem der Textur nicht mehr die Funktion der Aussagedämpfung allein zukommt. Somit kann "herze" auch "visuell" aktiviert werden.

41) La 50,15: Min herze ist ir ingesinde,
Und wil ouch staete an ihr bestan.

42) La 42,19: Min herze muoz ir kluse sin
Al die wile ich habe den lip ...

43) Vgl. oben S.162

Das Motiv der "Geistesabwesenheit" durch die Liebe zu der Dame findet sich in der I.Strophe von La 45,37 und soll aus der Bekanntschaft mit Folquets Lied stammen (I.Frank, Trouvères et Minnesänger. Recueil de Textes, Saarbrücken 1952, Nr.11)

Daß Hausen diesen "abstrakt schaltenden" Stil jedoch auch mit Meisterschaft beherrscht, zeigt das Lied Ia 51,33 "Ich denke under wilen". Dieses durchsichtige Gespinst "reiner" Reflexion, in eine rhythmisch-sprachliche Gestalt von verschwebender Leichtigkeit gebunden, entsteht aus dem Zusammenspiel der dreigliedrigen Stollen und des viergliedrigen Abgesangs, die syntaktisch, mit Ausnahme der Schlußstrophe, in sich geschlossen sind. Die Spannung zwischen den Partien ist gegenüber den anderen Liedern nicht verändert, dennoch tragen Rhythmus und Reimbindung über die Umschaltungen hinweg und schaffen so die Entgrenzung in der Textur, die die Meditation des "amor de lonh" trägt.

Das Lied besteht aus vier Strophen von der Bauform:

A 3 v _w a (+)	Der schwebende Rhythmus entsteht aus der
A 3 v _w b (+)	Kombination der vollen mit den weiblich
A 3 v c _{1/2} :))	vollen Kadenz. Die Stollen beschließt
A 3 v c ₃ +	die v-Kadenz, die sogleich im Abgesang wie-
A 3 v _w b ₃ (+)	der aufgenommen und im Schlußlauf -c ₄ c ₅ -
A 3 v c ₄ +	gedoppelt wird in Umkehrung zu der Doppe-
A 3 v c ₅	lung der v _w -Kadenz im Aufgesang, nachdem
	zur Bremsung -b ₃ v _w - zwischen -c ₃ - und -c ₄ -
	geschoben wurde.

Iabc₁ -: die Basis der Aussagen wird gegeben: das "Ich" denkt in der Ferne darüber nach, was es "ihr" sagen würde, wenn es ihr näher wäre. -abc₂- variiert präzisierend: dies Gedenken kürzt den Weg und zugleich wird die "swaere" und das "klagen" in Gedanken genannt. Die Beschränkung auf den geistigen Innenraum wird dadurch betont, daß im Abgesang die Aussageführung auf die Wirkung des "Ich" auf die Umwelt hinüberschaltet: diese bemerkt nichts von seinen "sorgen", da er sie vollständig verbirgt.

IIabc₁: Parallel zu -Iabc₁- wird die "høhe minne" genannt, die ihm keine Hilfe gewähren kann - in der Formulierung Hausens durch die Negation umgekehrt ausgedrückt, so daß der Charakter der Klage deutlicher hervortritt. -abc₂- bringt die Begründung und zugleich die Variation zu -Iabc₂- zur Aussage der "swaere": "des lide ich zallen

stunden, not diu mir nahe gat."⁴⁴⁾

Der Abgesang biegt zu seiner persönlichen Haltung um: die "staete" hat sein Herz gebunden, er ist, da er sich der "hohen minne" "ane sinne", nämlich ohne vernünftige maßvolle Überlegung (raison), übergeben hat, zur absoluten Treue verpflichtet.

-IIIabc₁- nimmt den Begriff der Minne durch Wort-responsion auf und lenkt zugleich zu der Dame hinüber: sie war dem Dichter stets feindlich. Damit erreicht seine Treuebindung die äußerste, heroische Intensivierung; nicht nur, daß die Dame gleichgültig bleibt, sondern daß sie dem Werbenden gegenüber sogar "gevê" ist, steigert die schmerzvolle Spannung und zugleich die Tadellosigkeit dieser höfischen Werbung. -abc₂- hebt auch sogleich die Einzigartigkeit dieses "kumbers" hervor. Der Abgesang intensiviert ihn noch weiter, indem die gegenwärtige räumliche Trennung von der Dame ihn noch verstärkt. Damit kehrt die Aussageführung wieder in die dichterische Gegenwart zurück und findet in der vierten Strophe die Lösung, welche -Iabc₂- als Linderung für sein Leiden bereits angedeutet hatte.

-IVabc₁-, syntaktisch an -abc₂- gebunden: So wenig es ihm auch nützt, so kann ihm niemand verwehren, daß er in Gedanken (ichn denke ir nahe) bei ihr ist. Diesen "trost" muß sie ihm gewähren. Der Abgesang wagt die einzige direktere Ausbiegung dieses Liedes an die Dame: wenn sie sein "Angedenken" an sie "für guot" annimmt, so wird darüber seine Freude noch größer sein als die, die er dadurch gewinnt (abc₁), daß ihn niemand von dem Denken an sie abhalten kann. Die Schlußpartie knüpft noch einmal an -IIc₄c₅- an in der Versicherung seiner Ergebenheit.

Dies Lied ist, wie schon Brinkmann aufwies⁴⁵⁾, völlig über der Spannung des Fernseins von der Dame komponiert. "Alle sprachlichen Formen des Liedes sind Zeugen für die neue Freiheit des Geistes. Der Geist ist nicht an den Raum gebunden, weil er unabhängig von allen Erfahrungen sein Reich errichtet hat."⁴⁶⁾ Aus der Bindung der gesamten Per-

44) in der Lesung von BC, um den Auftakt zu erhalten

45) Brinkmann, a.a.O. (oben Anm.35) S.78 ff.

46) Brinkmann, a.a.O. S.83

Friedrich von Hausen, La 51,33

- I Ich denke under wilen,
Ob ich ir naher waere,
Was ich ir wolte sagen.
Daz kürzet mir die milen,
Swenn ich ir mine swaere
So mit gedanken klage.
Mich sehent mange tage
Die liute in der gebaere
Als ich niht sorgen habe,
Wan ichs also vertrage.
- II Het ich so hoher minne
Nie mich underwunden,
Min möhte werden rat.
Ich tete ez ane sinne,
Des lide ich zallen stunden
Not diu mir nahe gat. (Lesung nach BC)
Min staete mir nu hat
Daz herze also gebunden,
Daz siz niht scheiden lat
Von ir als es nu stat.
- III Ez ist ein grozez wunder,
Diech aller serest minne,
Diu was mir ie geve.
Nu müeze solhen kumber
Niemer man bevinden,
Der also nahe ge.
Erkennen wande i'n e,
Nu kan i'n baz bevinden:
Mir was daheime we,
Und hie wol dristunt me.
- IV Swie kleine ez mich vervahe,
So vröuwe ich mich doch sere
Daz mir sin niemen kan
Erwern, ichn denke ir nahe
Swar ich landes kere,
Den trost sol si mir lan.
Wil siz für guot enpfan,
Daz fröut mich iemer mere,
Wan ich für alle man
Ir ie was undertan.

sönlichkeit, in diesem Lied nur durch die einmalige Nennung des durch die "staete" gebundenen "herzen" ausreichend poetisch aktiviert, folgt die geistige Anwesenheit des "Ich" bei der Dame. Die verschwebende, ganz auf das "Ich" bezogene Aussagehaltung erträgt nur die denkenden Hinspannung; die Wendung etwa, daß sein Herz bei ihr ist, wäre hier zu stark und würde Akzente setzen, die der Dichter in diesem Lied offensichtlich nicht zu setzen wünschte. Die sprachliche Erringung der Aussage für die "Freiheit des Geistes", die Brinkmann für dies Lied in Anspruch nimmt, darf daher nur in dem Sinn verstanden werden, als hier tatsächlich die Möglichkeit einer geistigen Anwesenheit der Persönlichkeit bei der Dame ausgesagt ist, welche von der "realen" unabhängig bleibt.

Hausen gelingt in diesem Lied durch die einmalige Nennung von "herze" die persönliche Intensität der Bindung innerhalb des musikalisch-sprachlichen Ablaufs künstlerisch genügend zu aktivieren, welche sich in der Aussageführung selbst kundtut. Damit ist die poetische Funktion dieses Begriffs, wie wir sie bei der Interpretation der höfischen französischen und provenzalischen Lyrik erkannten, auch für die deutsche bestätigt. Hausens eigene künstlerische Leistung ist dabei, daß es ihm gelingt, den herkömmlichen deutschen Herzbegriff zugleich so abzudämpfen und zu wahren, daß er das Gespinnst der Textur als persönlicher Fixpunkt zu tragen vermag. Die Diskretion in der Spannung seines Formwillens, wie er sich in diesem Lied manifestiert, weist auf die Kunst Hartmanns und Reimars voraus und unterscheidet es gleichzeitig von einigen seiner anderen Kompositionen.

Die Textur des Liedes La 51,13 "Sich möhte wiser man verwüeten" dagegen trägt die Zuspitzung der geistigen Anwesenheit bei "realer" Trennung auf das Begriffspaar "herze-lîp". Auch hier werden wir wieder an das Lied Folquets de Marseille "En chantan m'aven a membrar" erinnert, vor allem aber an Conons Kreuzlied "Ahi, Amours", das, soweit wir sehen, als erstes die beiden Seinsweisen des Menschen, "cors" und "cuers" für die geistige Anwesen-

heit im Gegensatz zur sinnlich wahrnehmbaren Trennung auswertete. "herze" hat, wie die Formulierungen der ersten Strophe zeigen⁴⁷⁾, die volle Bedeutung der in ihrer Gesamtheit an die Dame übergebenen geistigen Persönlichkeit in der höfischen, absoluten Liebesspannung. Auch die "reale" Entfernung kann diese Bindung nicht lösen. Damit ist das ausgesagt, was bei Conon de Bethune sogar in der Gegenüberstellung mit der Verpflichtung zum Kreuzzug gewahrt wurde, hier bei Hausen jedoch ausdrücklich auf die Dame allein bezogen bleibt. Der Anspruch einer anderen Bindung, die an den höfischen Ritter gestellt werden könnte, wird nicht als Motiv der Trennung genannt. Damit ist im Sinne des Kastellans von Coucy die höchste Intensivierung der höfischen Liebesbindung der Persönlichkeit erreicht.

Neben ihr darf es eigentlich keine andere geben. Hausen konfrontiert sie in dem Lied La 45,37 "Si darf mich des zihen niet", ohne daß das Kreuzzugsmotiv genannt würde, mit der Bindung an Gott. Damit wird die Frage gestellt, die für das Interesse der deutschen höfischen Geistigkeit nach der gesamten Stellung des Menschen in der Welt von besonderer Wichtigkeit war. Nachdem die höfische Liebesbindung in der Konsequenz eines Chrestien und Gace Brulé mehr auf Tod als auf Leben in den anderen Liedern Hausens Gestalt gewonnen hatte, muß sie hier vor dem höheren absoluten Anspruch von Anfang an abgebogen werden. Die "folie d'amour" ist hier der Dienst, dessen Wagnis, ungelohnt zu bleiben, nicht mehr vom Dichter anerkannt ist. Er gibt ihn daher auf um zu dienen "dem der lonen kan"⁴⁸⁾. Die strenge höfische Liebesbindung, zu der dies Wagnis gehört, ist damit gelöst. Conon de Bethune bedurfte dieser zugespitzten Alternative nicht, da in seiner Dichtung der höfische Liebesbegriff noch nicht in seiner vollen

47) La 51, 13. Strophe I:

... Swie ich mich noch da vor behüete,
so hat got wol ze mir getan,
sit er mich niht wolte erlan,
ich naeme si in min gemüete...
lit ich durch got daz si begat
an mir, der sele wurde rat.

48) La 46,38

Konsequenz aktiviert war; der Kastellan von Coucy erkannte beide Anforderungen in ihrer ganzen Tragweite an und trennte sich daher folgerichtig von der Dame, ohne jedoch die höfische Liebesbindung zu verurteilen, vielmehr wagte er gerade in seinem Kreuzlied die Aussage der vergangenen Gemeinsamkeit mit der Dame in einer für die hohe französische Liebeslyrik erstaunlichen Kühnheit. Hausen versucht die "gradualistische" Lösung: die absolute Bindung an Gott, dann erst will er die Frauen allgemein preisen und ihnen "ein holdes herze tragen"⁴⁹⁾. Die Tragweite dieser Lösung des Problems innerhalb der deutschen höfischen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts kann hier nicht untersucht werden. Soviel scheint uns sicher, daß sie eine Leistung von größter, kulturschaffender Bedeutung gewesen sein muß. Nicht als ob die französische oder provenzalische höfische Liebeslyrik diese Problematik nicht gekannt oder sie gar in einer für das zeitgenössische Denken häretischen Weise beantwortet hätte, aber sie hielt es offensichtlich nicht für nötig, sie innerhalb der Dichtung selbst ausdrücklich zu klären. Nachdem die Konzeption der höfischen Liebe in der französischen Lyrik zu ihrer vollen Konsequenz geführt war, konnte ihre Gegenüberstellung mit dem Verhalten des Menschen zu Gott nur zu ihrer Aufgabe führen. Daß Hausen sie dennoch als möglich, ja notwendig in seiner Dichtung anerkennt, entzieht ihr zwar für dieses Lied ihre letzte verpflichtende Spannung, sichert ihr aber zugleich die Rechtfertigung als einer möglichen, ja notwendigen Bindung des Menschen in der Welt.

Der Begriff des Herzens ist in diesem Lied, entsprechend zum sonstigen Gebrauch, auf die Liebesbindung des im neuen Sinn Verbundenen angewandt, nicht aber auf den Bezug zu Gott. In ihm wird allgemein vom "Ich" gesprochen. Offensichtlich ist mit der Verwendbarkeit des Herzbegriffs etwas vor sich gegangen, das der Beobachtung, die wir bei dem Kastellan von Coucy machten, nicht ganz unähnlich ist: die häufige Verwendung und die begriffliche dauernde Zuordnung auf die Liebesbindung der Persönlichkeit an die Dame haben es in seiner stilistischen Valenz eingeschränkt.

49) La 47,8. Vgl. Brinkmann, a.a.O. S.77

Innerhalb der höfischen Liebesbindung auch in der neuen Prägung ist das Herz als Inbegriff der menschlichen Persönlichkeit in der Welt eingeschaltet; es genügt aber in seinem Bedeutungsumfang nicht mehr, um die Bindung eben dieser Persönlichkeit an Gott auszudrücken.

Hausens berühmtes Kreuzlied La 47,9 "Min herze und min lîp diu wellent scheiden" will sich, wie Brinkmann bemerkt, nicht leicht in den Zusammenhang der übrigen Kompositionen einordnen⁵⁰⁾. Die Schwierigkeit beginnt bei der Anordnung der Strophen. Kraus hat gegenüber B und C die Strophen II und III vertauscht, damit wird die Schlußstrophe 25B-28C vom Vorangehenden völlig isoliert und zugleich die Aussageführung des ganzen Liedes gegenüber C, die als einzige das Lied geschlossen bewahrt hat, verändert. Wir kehren zu der Anordnung der Handschriften zurück, so daß als II. Strophe "Sit ich dich, herze, nicht wol mac erwenden" und als III. "Ich wande ledig sin von solher swaere" gilt. Wir verweisen zur Gesamtdeutung dieses Liedes wieder auf Brinkmanns Interpretation⁵⁰⁾ und heben hier nur die für unsere Fragestellung wichtigen Einzelheiten heraus.

Das Begriffspaar "herze-lîp" ist hier, wie in dem Lied Conons de Bethune, auf den konkurrierenden Anspruch der Dame und der höfischen Liebesbindung und des Kreuzzugs bezogen. Die Aussagehaltung ist eigentümlich gebrochen, was die Interpretation dieses Liedes so schwierig macht. Gegenüber der sowohl in Conons Kreuzlied als auch von Hausen selbst in La 45,37 "Si darf mich des zihen niet" erreichten Synthese liegt gerade hier die schmerzvolle Spannung im Bewußtsein des sprechenden "Ich", daß "herze" und "lîp" eine Einheit bilden, die nicht durch die geistige Bindung an die Dame aufgelöst werden dürfte. Anders ausgedrückt: in diesem Lied ist die Übergabe des Herzens an die Dame bereits so verstanden (Strophe I und II), als ob durch sie die Einheit der Persönlichkeit gesprengt wäre, die für den Kreuzzug ;"in gotes êre" erforderlich ist. Damit ist durch diese Wendung die Lösung in der Schlußstrophe innerlich bereits vorgegeben. Wollzogen wird sie über dem

50) Brinkmann, a.a.O. S.102 ff.

Begriff der "staete" in III und IV. Die Aussageführung macht somit zwischen Strophe II und III einen logischen Sprung: das Herz wird vom Dichter voll Schmerz seinem Streben zu der Dame überlassen; in III jedoch erfolgt die Umschaltung, wo der höhere Anspruch an das "herze", da zu sein "als es e waere", bei der Verpflichtung zum Kreuzzug geltend gemacht wird. Ablösbar ist die "staete"-Bindung des "Ich" an die Dame durch den sprachlich sehr heftigen Hinweis der Schlußstrophe, daß sie ihrer - nach Lehnsrecht notwendigen - Verpflichtung dem Dichter gegenüber nicht nachgekommen ist. Mit dieser sehr scharfen Verurteilung der Dame und seines bisherigen höfischen Werbens ist die Treuebindung des Herzens gelöst und die Einheit der Persönlichkeit für die Anforderung des Kreuzzugs wiederhergestellt und zugleich das "herze" wieder voll in den Bezug zu Gott eingeschaltet, der in La 45,47 gelockert schien.

Aber weder in der gedanklichen Durchführung noch in der Gestaltung der Textur erreicht dies Lied die Höhe von La 45,37. Logische Schaltungen von solcher Spannweite sind für Hausens Sprachkunst ungewöhnlich. Möglicherweise sollte in ihm, das wir zu seinen späten Liedern zählen müssen⁵¹⁾, die dämonische Gewalt der höfischen Liebe in ihrer absoluten Gespanntheit in der Konfrontation mit der ebenso absoluten, aber höher stehenden Verpflichtung des Dienstes für Gott Gestalt gewinnen. Die Ablösung schien dem Dichter offensichtlich bei der von Anfang an nur auf ein "entweder-oder" zugespitzten geistigen Situation allein in der scharfen Ablehnung und Verurteilung des Verhaltens der Dame möglich, wenn er nicht gegen sich selbst den Vorwurf der "unstaetekeit" erhoben sehen wollte. Diesen Vorwurf hat er sich zu ersparen gewußt, allerdings auf Kosten seiner höfischen Haltung gegenüber der Dame. Im Vergleich zu den Kreuzzugsliedern Conons de Bethune, des Kastellan von Coucy und vor allem Albrechts von Johansdorf fehlt

51) Diess Lied wird sich mit größter Wahrscheinlichkeit auf den Kreuzzug von 1189 beziehen, auf dem Hausen 1190 ums Leben kam (MSF.S.388).

diesem Lied die innere Schlüssigkeit und die künstlerische Ausgewogenheit des Spannungsgefüges.

Am Beispiel der Einschaltung des Herzbegriffs erkennen wir einige der künstlerischen Möglichkeiten Hausens: die heftige Aussagebewegung und die "klassische" Abdämpfung; noch einmal im Zusammen- und Gegeneinanderspiel des Begriffs-paars "herze-lip" ablesbar. Der künstlerische Formwille des Dichters manifestiert sich in einer Vielfalt von Möglichkeiten, welche die Franzosen nicht aufzuweisen hatten, zugleich aber auch noch in einer gewissen Uneinheitlichkeit, die eine Dichtung Reimars vermeiden wird. Hausens künstlerische Leistung scheint in der Gewinnung dieser Formenvielfalt zu liegen, in die sich in der deutschen höfischen Liebeslyrik des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts die Dämonie der höfischen Liebe ausprägen läßt. Veldekes Prinzip ist dabei noch als wirksam erkennbar: nicht die ruhige Form der Textur allein trägt die "absolute" Spannung, sondern die höfischen Begriffe der "staete", "triuwe" u.a. mit, so daß das rhythmisch-sprachliche Gefüge aufgelockert werden kann.

Hausens Dichtung wurde eines der großen Vorbilder für seine Zeitgenossen und unmittelbarer Nachfolger⁵²⁾ wie für die Lyriker des staufischen Kreises im 13. Jahrhundert⁵³⁾. Einzelne seiner Lieder erheben sich, gemessen an der "klassischen" höfischen Lyrik, in ihrer durchsichtigen Verhaltenheit und meditativen Spannung zum Rang großer Dichtung. Wir zögern nicht, das Lied "Ich denke under wilen" zu ihnen zu zählen. Selbst wenn er nur dies allein geschaffen hätte, wäre seine Erwähnung in Gottfrieds "Panthéon" gerechtfertigt gewesen. Warum sie nicht geschah, können wir nicht wissen, vielleicht weil sie für den klassisch-höfischen Stil um 1200 bereits zu uneinheitlich schien.

Die Lyrik Hartmanns von Aue wurde von H.Sparnaay treffend als "Verstandeskunst" charakterisiert, wobei allerdings die künstlerische Wertung als solche eine andere

52) mit Vorbehalten: Brinkmann, a.a.O. S.132 ff.

53) H.Kuhn: Des Minnesangs Wende (Kap.1,Anm.9), S.146;157

ist⁵⁴⁾. Ebenso wie die Epik ist Hartmanns hohe Liebesdichtung getragen von der Durchsichtigkeit des Stils der "cristallinen wortelin", welche die Künstlichkeit der Aussage- und Sprachführung mit vollendeter "Leichtigkeit" in die schwierige Textur auseinanderlegen. Die höfische Zucht wirkt auch in dieser meisterhaften Sprachbeherrschung als "klassische" Dämpfung und Verhüllung aller direkten Aussagen⁵⁵⁾. In diesem Sinn ist diese Dichtung, wie die Hausens und Reimars, reine Reflexionskunst⁵⁶⁾, aber einheitlicher als Hausens Lyrik, auf einer Stilebene festgehalten.

Ebenso wie Veldeke versucht er in einigen Liedern eine Begründung seines Minneleides. Die Argumentation ist aber eine andere⁵⁷⁾ und zeigt eine Art der höfischen Gespanntheit, die in die Aussage des unhöfischen Verhaltens des Werbenden umschlagen muß. Von der Position der absoluten Bindung an die Dame ausgehend, die sich bei Chrestien und Gace Brulé ausgebildet fand, sucht Hartmann die Begründung für das Unerfülltbleiben seines Werbens in seiner eigenen "unstaete"⁵⁸⁾. Damit ist sowohl die Vollkommenheit der Dame unangetastet als auch die "Dämonie" der höfischen Liebe, die den Werbenden trotz seines vollkommenen Verhaltens in der Selbstübergabe scheitern lassen kann, in das persönliche Versagen der "unstaete" abgebogen. Mit ihr wird aber die grundlegende Bindung der höfischen Liebe - und des höfischen Verhaltens verletzt. Um also eine die höfische Welt nicht antastende Begründung seines Scheiterns zu gewinnen, muß der Dichter sich selbst konsequenterweise aus ihr ausschließen; eine Konzeption, die für den Epiker Hartmann charakteristisch ist.

Mit den für ihn objektiven Normen der höfischen "ère" und "triuwe" und der auf sie hin durchdachten menschlichen Existenz bleibt aber auch ein Begriff der höfischen Liebe, wie ihn Chrestien und die französischen Lyriker

54) H. Sparnaay, Hartmann von Aue. Studien zu einer Biographie, II, Halle 1938, S.84

55) Sparnaay, a.a.O. II, S.81 u.83

56) Vgl. Fr. Maurer: Leid (Kap.4, Anm.88), S.60

57) ib. S.59

58) Belege ib. S.59

prägten, nämlich in seiner "raison" und "mesure" sprengenden letzten Apotheose im "Lancelot", unvereinbar, sobald im Lied die Frage nach dem Grund des Scheiterns in der Liebesspannung gestellt wird - die die französischen Lyriker auch wohlweislich vermieden. Für die ausgefeilte Klarheit von Hartmanns epischer wie lyrischer Sprachkunst müssen die Bezüge zwischen der Persönlichkeit und der die höfischen Werte verwirklichenden Gesellschaft logisch durchsichtig und "sinnvoll" erscheinen, eine Weise der dichterischen Gestaltung, die ja Gottfried von Straßburg pries¹⁹⁾. Die Verwirrungen in ihr entstehen durch die Verfehlung des "Ich" und können von ihm durch eine christlich gedachte Läuterung wieder gelöst werden⁵⁹⁾.

Hartmanns Dichtung ist in dieser ihrer begrifflichen Klarheit durchsichtig und einsichtig bis auf den Grund. Die Spannung der Textur entsteht in seiner Lyrik durch das Spiel der präzise faßbaren Begriffe, die Beherrschung der sprachlichen Kunstmittel des "ornatus facilis" und den Schaltungen einer kunstvoll schwierigen Strophenform. Sie bildet die Grundlage, über die sich die Beziehung auf die objektiven Normen und die stilistische Verhüllung der Aussagegehalte in der "klassischen Dämpfung" legen.

Welche Wirkung hat der Herzbegriff in dieser Textur? Er ist mit großer Zurückhaltung verwendet, meist in einem Liede nur einmal genannt. Er "bedeutet" den traditionellen Begriff der Persönlichkeit in ihrer Bindung an die Dame⁶⁰⁾ und zugleich auch noch, was nach Hausens Lied La 45,37 nicht mehr unbedingt selbstverständlich ist, das geistige Sein des Menschen in seiner Bindung der Freundschaft⁶¹⁾ und an Gott in der Verpflichtung zum Kreuzzug⁶²⁾.

"Herze" hat somit in der Lyrik denselben Bedeutungsumfang wie in Hartmanns "Büchlein". Die Sparsamkeit seiner Verwendung in den Liedern sehen wir begründet, wie bereits angedeutet, in dem Gewicht dieses Begriffs, den es für den Dichter noch hatte und der es ihm verbietet, ihn allzu

59) Maurer, a.a.O. S.39 ff.

60) La 207,13-14; 209,7-8; 214,16-17

61) La 212,19-20

62) La 209,35-36

häufig einzusetzen, weil dadurch die durchsichtige Textur überlastet und zugleich auch dessen gehaltliche Valenz abgeschwächt würde.

Im Vergleich zu Hausen ist Hartmann der höfisch Beherrschtere und Verhüllte; die Dämonie der höfischen Liebe ist in seiner Dichtung eingefangen in eine Bindung der ethischen Verantwortung, in die das "herze" als der persönliche Bezugspunkt der Textur übergeben ist. Diese ethische Rationalität sichert dem Begriff der menschlichen Persönlichkeit seinen vollen Spannungswert; andererseits zeichnet sich in ihrer dichterischen Gestaltung, ebenso wie bei den französischen Dichtern, eine Präzision und Umgrenzung der Aussagegehalte ab, die auch auf den Inbegriff des menschlichen Seins in der Welt nicht ohne Folgen bleiben kann. Denn sobald die ethische Verspannung sich löst, welche die Totalität des Herzbegriffs hier noch garantiert, bleibt ähnlich wie in der französischen Lyrik allein seine Bindung an eine nicht mehr im Ernst notwendige höfische Liebe zurück.

Hartmanns Sprachkunst erreicht hiermit, von der Eigenart der deutschen höfischen Liebesdichtung herkommend, die Stilebene der gleichzeitigen französisch-provenzalischen "klassischen" Lyrik im "trobar sotil". Durch die ethische Rationalität dieser Textur wird die Persönlichkeit festgebunden - oder sogar isoliert; künstlerisch wird aber dasselbe erreicht wie durch die psychologische Rationalität der französischen höfischen Dichtung: die künstlerische Bindung und Aussagbarkeit der Paradoxie der höfischen Liebe. Hartmanns künstlerischer Formwille schafft durch das Medium dieser ethischen Rationalität eine Dichtung in einer bis ins Letzte logisch durchdachten, "kristallinen" Schönheit.

In der Dichtung Reimars von Hagenau erreicht die deutsche hohe höfische Liebeslyrik ihre künstlerische Vollendung. In ihr wird, ähnlich wie im Übergang von Gace Brulé zu Blondel de Nesle, die Strenge der absoluten Hinüberspannung in die "süezen schoenen doene" und "das wunder ... so maneger wandelunge"⁶³⁾ transformiert. Reimar ist

63) Tristan, ed. Ranke, v. 4790

nach dem bewundernden Urteil Gottfrieds von Straßburg die "leitefrouwe" der höfischen "nahtegalen", die "aller doene houbetlist / versigelt in ir zungen truog."⁶⁴⁾

Die moderne Literaturkritik nahm dies zwar zur Kenntnis, zog es aber vor, den Orpheus in einen gelehrten Theoretiker der edel (langweilig) unerfüllten Minne zu verwandeln. Die unvoreingenommene Deutung von Reimars Kunst ist erschwert durch die Frage, welche Lieder in der reichen Überlieferung durch die Handschriften als authentisch anzuerkennen sind. Der Liederzyklus, den Karl von Kraus herstellte⁶⁵⁾, indem er alle die Kompositionen als unecht ausschied, die seiner Vorstellung von Reimars Dichtung nicht entsprachen, blieb zwar nicht ohne Widerspruch⁶⁶⁾, hat aber doch stark auf die Deutung Reimars gewirkt, zumal sich durch ihn auch ein wirkungsvoller Hintergrund für das andersartige Dichten Walthers von der Vogelweide gewinnen ließ.

Reimar ist der Dichter, der im deutschen Bereich die höfische Liebeskonzeption französischer Prägung in allen seinen Liedern am konsequentesten gestaltet hat. Das "Ich" übergibt sich vollständig an die höfische Liebesbindung, deren Intensität nur in der Klage über ihre Unerfüllbarkeit den dichterisch angemessenen Ausdruck findet. Das Freudenthema als solches bleibt außerhalb der dichterischen Aussagemöglichkeit, weil es die absolute einseitige Hinüberspannung des "Ich" lösen würde und zugleich die höfische Vollkommenheit der Dame antasten könnte. Hier setzt Walthers Polemik an, und vor diesem Hintergrund ist wohl auch Morungens Freudenlied La 125,19 "In so hoe swebender wunne" zu denken, damit es seine volle künstlerische Wirkung entfalten kann. - Wie bei Hartmann ist die Dame in Vollkommenheit gedacht, so daß der Dichter konsequenterweise den Gedanken erwägen muß, ob seine tadellose Werbung nicht unerwidert bleiben sollte⁶⁷⁾. Er sagt aber nicht, daß er ihn

64) Tristan, ed. Ranke v. 4779

65) C.v.Kraus: Die Lieder Reimars des Alten. Abh.der Bayr. Akad.d.Wiss. Phil.-hist.Kl.30,1919

66) F.Vogt, ib.Bd.40, S.119

R.Haller, Verfasserlexikon des Mittelalters III (1943), Sp.1060 ff.

67) La 179,30 und die Frauenlieder 178,1; 177,10

akzeptiere und sich damit in die abstrakte Theorie der edlen Minne zurückziehe⁶⁸⁾. Vielmehr bleibt die Werbung mit voller Intensität bestehen, da erst aus dieser Spannung zu einer so vollkommenen Dame die höfische Hochspannung der eigenen Persönlichkeit im "hohen muot" erfolgen kann⁶⁹⁾.

Aus ihr gewinnt Reimar zugleich auch die Rechtfertigung seiner dichterischen Aussage. Die Außenstehenden zweifeln an ihrer persönlich verpflichteten Echtheit⁷⁰⁾ und liefern ihm so den wirkungsvollen Hintergrund, vor dem er seine "liet" als reinen Dienst an der Dame verstehen kann⁷¹⁾. Die höfische hohe Liebesdichtung wird hier nicht mehr allein Aussage des werbenden Dienens, sondern zum Teil dieses Dienstes selbst, nicht nur wie bisher, insofern sie die umworbene Dame zu preisen hatte, sondern zugleich in einem umfassenderen Sinn als Transformation der höfischen Liebespannung in die Gestalt der Dichtung. Ihre ethische Rationalität ist damit gewahrt, zugleich aber auch umgebogen in eine bewußte Verpflichtung des Dichters zu ihrer anspruchsvollen künstlerischen Gestaltung, die der Intensität seiner Werbung entspricht.

Diese Haltung ist nicht unähnlich der des Giraut de Bornelh. Bei Reimar jedoch fehlen die eigentlichen stiltheoretischen Äußerungen ebenso wie die bewußte Haltung des "poeta rectitudinis". Beide Dichter steigern die bewußte Künstlichkeit der Strophenform und der Aussagegestaltung auf eine Höhe, welche ihre Nachfolger bei aller Bewunderung nicht mehr erreichen. Dennoch fehlt Reimar das Bestreben, seine Sprachkunst durch eine reiche Entfaltung schwieriger Stiltechniken und der Schulgelehrsamkeit mit jenem funkelnden Glanz zu überziehen, den Giraut liebte. Reimars Lyrik bleibt stilistisch in den Bahnen des "trobar sotil", das er aber, im Vergleich zu Hausens und Hartmanns Sprachbehandlung, durch die größere Beweglichkeit seiner Strophen-

68) H.Kuhn: Die Klassik des Rittertums in der Stauferzeit, in: Annalen der deutschen Literatur, hrsg.von H.O.Burger, Stuttgart 1952, S.129

69) La 181,1; 180,10; 165,33

70) La 165,10 Str.I und II

71) La 164, 8 bis 11

form und der Aussagekombinationen, durch das "wunder... so maneger wandelunge" zu einer innerhalb der deutschen Lyrik des endenden 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts einmaligen Virtuosität emporführt. Die der französischen Lyrik eigene anmutige Leichtigkeit und Durchsichtigkeit jedoch hat sie nicht. Die sorgende Gespanntheit der Aussagehaltung, verbunden mit der reich bewegten und auf diese Klage hin stilistisch erhöhten Sprache bringt eine innerhalb der hohen höfischen Liebeslyrik dieser Zeit einmalige künstlerische Wirkung hervor: denn wenn aus ihr eine lichte Aussage entlassen wird, so vermochte diese Kunst das Höchste, was die höfische Gesellschaft empfangen konnte, "der werlte fröide meren"⁷²⁾. Es ist dieselbe ethisch-ekstatische Kunstbegeisterung, die durch die bejahte sorgende Gespanntheit hindurch erst die volle Freude in ihrem einmaligen Aufzucken erfahren kann - die auch Gottfried von Straßburgs "Tristan" voraussetzt⁷³⁾. Wieder ist zum Vergleich der Übergang der Aussagespannung von Gace Brulé zu Blondel de Nesle zu nennen: die ethische straffe Rationalität eines Hartmann von Aue schlägt um in die dynamische Erregtheit ihrer künstlerischen Aussage. Während Heinrich von Morungen sie unmittelbar Gestalt werden läßt, verhüllt sie Reimar durch die Klage über ihre Unerfüllbarkeit und gewinnt so das Element der höfischen, maßvollen Dämpfung in neuer künstlerischer Begründung zurück, das Morungen weitgehend hinter sich läßt und um dessentwillen Gottfried auch Reimar als die "leitefrouwe" der höfischen "nahtegalen" preist. Reimars künstlerische Leistung besteht in der Gewinnung dieser ekstatischen Gespanntheit innerhalb des deutschen "trobar sotil" der hohen Liebeslyrik im romanischen Stil. Walther und Morungen können hier ansetzen zu ihren eigenen Lösungen.

Um der Eigenart dieser Sprachkunst noch näher zu kommen, stellen wir wieder die Frage nach der Verwendung des

72) aus Walthers Totenklage auf Reimar, La 83,1 ff. Nennt Reimars "Preislied".

73) vgl. M.Bindschedler: G.v.S. und die höfische Ethik (Kap.4, Anm.88), S.16 f.

Herzbegriffs in der Textur. Im Vergleich mit Bernart de Ventadorn und dem Kastellan von Coucy ist ein stärkeres Hervortreten dieses Begriffs inhaltlich und vielleicht auch formal zu erwarten, um die Intensität der Liebes-Aus-sagespannung "persönlich" zu binden. Es erweist sich dabei tatsächlich, daß, wie bei Bernart de Ventadorn, die Sprach-kunst Reimars von der Gesamtheit der Persönlichkeit des dichtenden "Ich", dem "herzen" getragen sein muß.

"Swër nu giht daz ich ze spotte künne klagen,
Der laze imminerede beide singen unde sagen
Unde merke wa ich ie spræche ein wort,
Ezn laege e i'z gespræche herzen bi." 74)

Das Herz wird jedoch im allgemeinen nicht häufiger verwendet als bei Hartmann. In den Liedern der höfischen Werbung ist es inhaltlich das "Symbol" der persönlichen Bindung, aber fast immer - anders als bei Bernart de Ventadorn - von der Trauer um ihre Einseitigkeit erfüllt⁷⁵⁾, dabei jedoch eingespannt in eine Textur von ekstatischer, dennoch beherrschter und abgedämpfter Bewegtheit. Durch diese Art der Einspannung gewinnt der Dichter ein Mittel, die Intensität des Auszusagenden direkt an das Herz anzuschließen, und sie durch die Verhüllung in den Schmerz zugleich künstlerisch tragbar zu machen. Die Technik des Kürnbergers, der vielleicht am Wiener Hof noch bekannt war, wird so mit neuer Motivation wieder aufgenommen. Die präzisierende Definition des Begriffs, die sich durch die Kunst Hartmanns anbahnte, wird dadurch künstlerisch noch einmal zurückgezogen, denn nur durch die volle geistige Persönlichkeit kann diese Textur getragen werden.

Das Herz verlangt die hohe Bindung⁷⁶⁾ und weiß, gleich wie in Hartmanns "Büchlein" die Dame auszuwählen, die in ihrer "grozen werdekeit" alle anderen übertrifft, und um die der Dichter um seiner freudigen Hochspannung in der Welt willen werben muß⁷⁷⁾. Das Begriffspaar "herzelip" vermag wieder, als Gegensatz verwendet, gerade die Vorzüglichkeit der Treue und der Wahl des "herzen" aufzu-

74) La 166, 11-15

75) z.B.: La 154,5; 154,32; 157,15-16; 160,22

76) La 161, 19-20

77) La 159,1

nehmen. Der Dichter bejaht sie und die "süezen arebeite" des werbenden Dienstes⁷⁸⁾.

In den Frauenliedern Reimars erscheint die Dame, die in höfischer Vollkommenheit ihren Zweifel darüber auszusprechen hat, ob sie den Werbenden erhören darf oder nicht. Nach höfischer Sitte dürfte sie es nicht, und um der höfischen Freude willen müßte sie es. In dieser Spannung werden sie vom Dichter bewußt in der Schwebelage gehalten. Nur dann, wenn die Aussage eindeutig in eine abgeschlossene Vergangenheit zu verlegen und durch die Gegenwart des Sprechenden kontrastierend zugleich zu verhüllen und zu intensivieren ist, darf die Vollkommenheit einer erfüllten höfischen Liebesbindung dichterische Gestalt werden. Wir erinnern an das Kreuzlied des Kastellans von Coucy. Reimar hat sie in der berühmten Totenklage um den Herzog Leopold von Österreich geschaffen. Die Totenklage, die sonst meist ein Freund oder Lehnsmann des Verstorbenen vorträgt, wird hier durch die Dame zu einer Liebesklage, in der sie die Vollkommenheit der wechselseitigen Bindung in eine absolute Höhe emporzutragen vermag und durch das Medium der äußersten Klage geschützt, ihre "persönliche" Haltung des "herzen" in einer Weise aussprechen kann, die innerhalb der höfischen Liebesdichtung des 12. Jahrhunderts allein steht.

Reimars Totenklage La 167,31 "Si jehent, der sumer der si hie" besteht nur aus drei Strophen, deren Bauweise sich beschreiben läßt:

A 4 v a	Stollen und Abgesang sind aus dreigliedrigen
A 4 s b	Partien gebaut, die im Abgesang gegenein-
4 v c _{1/2} :))	ander abgesetzt sind. Um die notwendige Be-
A 4 v d ₁ +	wegung innerhalb der Parteien zu gewinnen,
A 8 s d ₂	wird die Aussageführung so variiert, daß
A 4 v e ₁	zu zwei einander entsprechenden Aussagen
	eine dritte, leicht abgesetzt, hinzutritt.
A 12 s e ₂	An sie anschließend in - abc ₁ - ; ihnen vor-
	angehend - abc ₂ - und damit zugleich eine

78) La 159,19

Als eteswenne mir der lip

Dur sine boese unstaete ratet daz ich var

Reinmar von Hagenau, La 167,31

- I 'Si jehent, der sumer der si hie,
Diu wunne diu si komen,
Und daz ich mich gehabe als e.
Nu ratent unde sprechent wie:
Der tot hat mir benomen
Daz ich niemer überwinde me.
Waz bedarf ich wunneclicher zit,
Sit aller fröiden herre Liutpold in der erde lit,
Den ich nie tac getruren sach?
Ez hat diu werlt an ime verlorn daz ir an manne nie
so jaemerlicher schade geschach.
- II Mir armen wibe was ze wol
Do ich gedahte an in
Wie min heil an sime libe lac.
Daz ich des nu niht haben sol,
des gat mit sorgen hin
Swaz ich iemer me geleben mac.
Miner wunnen spiegel derst verlorn,
Den ich mir hete ze sumerlicher ougenweide erkorn,
Des muoz ich leider aenic sin.
Do man mir seite er waere tot, zehant wiel mir daz
bluot von herzen uf die sele min.
- III Die fröide mir verboten hat
Mins lieben herren tot
Also deich ir iemer mer enberen sol.
Sit des nu niht mac werden rat,
In ringe mit der not
Daz min klagendez herze ist jamers vol.
Diu in iemer weinet daz bin ich,
Wan er vil saelic man ja troste er wol ze lebenne mich,
Der is nu hin, was töhte ich hie?
Wis ime genaedic, herre got, wan tugenthafter gast
kam in din ingesinde nie.'

Umkehrung gegenüber dem ersten Stollen bildend; zwischen-
geschoben in der besonders ausgezeichneten Langzeile $-d_2-$
und wieder vorgestellt in dem leicht syntaktisch in sich
abgesetzten Schlußlauf $-e_2-$. Zur Gestaltung seiner Aus-
sagen wählt der Dichter Techniken, welche diese Bewegt-
heit steigern: die Einführung durch indirekte Rede, die
Apostrophierung des Publikums in der Bitte um Rat, die
Frage, und vor allem in der Mittelstrophe drei Metaphern,
deren Intensität der Aussagekraft nur durch die vorange-
gangene Aussagespannung getragen werden kann.

Iabc₁-: Die "anderen" werden eingeführt, die sagen,
daß der Sommer gekommen sei; asyndetisch wird parallel
dazu angeschlossen -b-, daß (damit) auch die "wunne" da
sei. Durch diese Parallelschaltung ist mühelos als Kon-
taktverknüpfung die Identität von Sommerzeit und Aufbruch
zur Freude hergestellt. Außerdem deutet bereits die Ein-
kleidung dieser Aussage in die indirekt wiedergegebene
Rede der "anderen" die Reserve des Sprechenden an, ohne
daß wir bis jetzt noch mehr wissen. Durch ein "und" weiter-
geführt, wird die Beziehung auf das sprechende "Ich" als
Abrundung dieser Partie hergestellt. Dieses soll sich -c-
nach der Meinung der "anderen" so verhalten wie einst. Da-
mit sind die Spannungen bereits angerührt, auf denen dies
Lied aufgebaut ist: das sprechende "Ich" und die "Gesell-
schaft"; ein Bruch in der Verhaltensweise dieses "Ich"
gegenüber einer früheren Zeitstufe, der anscheinend etwas
mit dem Gegensatzpaar Freude-Schmerz zu tun hat.

abc₂- Entsprechend zu $-a_1-$ wendet sich das "Ich" nun
direkt an die Zuhörer mit der Bitte um Rat, wie dieser
Forderung der anderen entsprochen werden könnte. Die Hal-
tung der Sprechenden gewinnt somit an Spannung für die
Hörer, sie sollen direkt an der nun zu erwartenden Argu-
mentation teilnehmen können.

Und mir gefriunde ein ander wip,
So wil iedoch daz herze niender wan dar.
Wol ime des deiz so reine welen kan
Und mir der süezen arebeite gan.
Des han ich mir ein lieb erkorn
Dem ich ze dienste, und waere ez al der welte zorn,
Muoz sin geborn.

bc- Ohne syntaktischen Übergang stellt das "Ich" seine Situation dar: der Tod hat ihm einen Verlust zugefügt, dessen Größe nur durch die Versicherung ausgedrückt wird, daß er niemals zu überwinden ist. Damit ist im Grunde bereits die Antwort auf die Forderung der "andern", sich wie einst wieder zu verhalten, gegeben; auch die Bitte um Rat in dieser Situation ist nur eine scheinbare. Die konträren Positionen sind nun in aller Schärfe gegeben: die Freude der andern in Vergangenheit und Gegenwart - der nie mehr zu überwindende Verlust durch den Tod auf seiten des sprechenden "Ich". Diese Haltung bleibt über die Dauer des Liedes gleich. Alles was folgt, dient dazu, sie in ihrer ganzen Leidenschaftlichkeit künstlerische Gestalt werden zu lassen mittels dieser scheinbaren Rechtfertigung und dem Hin- und Herschreiten zwischen der glücklichen Vergangenheit und der qualvollen, nicht endenden Gegenwart.

Zusammengeballt wird das Spannungsverhältnis, das die Stollen aufgebaut haben, nun $-d_1d_2e_1-$ in eine Frage gepreßt: Was bedarf "Ich" der Freude $-d_1-$, da, und nun wird der Tote genannt in nochmaliger Aufgipfelung, der Herr aller Freuden in der Erde liegt. Eine leichte Pause unterstreicht diesen Höhepunkt, dann folgt, gleichsam leiser, die Beziehung wieder auf das "Ich", das ihn niemals traurig sah, noch in den syntaktischen Zusammenhang dieser Frage eingeschlossen. $-e_2-$ Die Beziehung auf das "Ich" wird fallen gelassen. Die Wendung erfolgt wieder zur "Welt", d.h. zu der Gesellschaft, zu der auch das "Ich" spricht, und ihr Verlust, den sie mit diesem Toten erlitten hat, wird ausgesprochen. In diesem Rückgriff auf $-abc_1-$ und $-a_2-$ schließt sich die erste Strophe in einer, wie die folgenden korrespondierenden Partien zeigen werden, vollgültigen Wendung an die Allgemeinheit.

II abc_1 : Das "Ich" nennt sich nun: es ist die liebende Frau, die um den Toten klagt. Sie blickt zurück auf das glückliche "früher", da ihr "heil" mit ihm verbunden war.

abc_2 : Dies "heil" hat sie jetzt verloren, und dieser Verlust wird dauern, solange sie lebt. Damit kehrt die Aussageführung zu $-Iabc_2-$ zurück. Beide Stollen dieser zweiten

Strophe sind nur der Klage der Frau um ihren eigenen Verlust gewidmet, die Wendung zur Umwelt wird vermieden. Dennoch sind die Stollen voneinander durch die Spannung der Zeitstufen abgesetzt: "einst" und das nicht mehr endende "jetzt".

$d_1 d_2 e_1$: Entsprechend zu -Idde- erfolgt nun die erneute Hinwendung zu dem Toten, aber nun ganz auf die Klage bezogen. Der leichte Vorhalt $-d_1-$ ist einbezogen in die Gestaltung dieses einen Höhepunkts der Strophe durch die Verdichtung ihres einstigen Glücks in die Metaphern vom Spiegel ihrer Freude, der verloren ist, den sie sich zur sommerlichen "ougenweide" erwählt hatte. Damit wird in der Rückschau noch einmal das Helle, Strahlende dieses Liebesglücks als einer sommerlichen Freude ins Bild gebannt, das sogleich durch die Beziehung auf das "jetzt" ihres Verlustes hinweggenommen wird.

e_2 :- Unvermittelt bricht die Erinnerung an den Augenblick durch, da ihr die Todesnachricht überbracht wurde, und diese Welt der Freude für sie zusammenstürzte. In einer zweiten, in ihrer Gewalt sowohl für Reimar als für den deutschen Minnesang um 1200 ungewöhnlichen Metapher wird dieser Augenblick dichterisch gestaltet. Als man ihr seinen Tod meldete, stürzte das Blut vom Herzen auf ihre Seele. Nicht umsonst hat Reimar das Zentrum dieser Strophe durch die Metaphern für die einstige hohe Freude so kunstvoll vorbereitet, in gleicher Technik, nur gehaltlich kontrastierend, folgt nun der zweite Höhepunkt der Strophe; gehalten durch das Vorangehende, und dieses selbst stützend. Aufgelöst in Begriffe würde diese Metapher etwa bedeuten, daß in jenem Moment ungeheurer Erschütterung ihr Herz brach und das Blut sich über ihre Seele verströmte. Leiblich ist sie noch seitdem anwesend, aber ihr "Herz", das geistige Lebenszentrum des Menschen in der Welt, ist zerbrochen. Damit ist mit größter Intensität noch einmal zusammengefaßt und in diese sehr starke Metapher eingepreßt, was wir bereits wissen: die Dame kann nie mehr an dem Leben der (höfischen) Welt und ihrer Freude teilnehmen, denn sie ist durch diesen Verlust innerlich für sie gestorben.

An genau diesem Gedanken wird auch die III.Strophe einsetzen. Daß das Blut aus dem gebrochenen Herzen auf die Seele strömt, kann einerseits als weitere Intensivierung dieser Aussage ihres Todes für die Welt verstanden werden, andererseits scheint noch eine Bedeutungsnuance mitzuschwingen. Auch ihre "sele", die unsterbliche Seinsweise des Menschen, wird von ihrem tiefen Schmerz erfaßt und dieser damit endgültig in Bereiche gehoben, die der Linderung durch die höfische Welt entzogen sind. Noch weitergehende Ausdeutungen dieser Stelle scheinen uns nicht möglich, vielmehr ist für ihre Beurteilung wieder zu beachten, in welcher Strophenpartie sie erscheint. Ihr korrespondiert in I die Wendung zur "welt", in III das Gebet. Durch diese Stellenentsprechung wird die Einzelaussage in den Gesamtzusammenhang eingebaut und getragen.

IIIabc₁- schließt im Sinne einer endgültigen Antwort auf das Ansinnen von -Iabc₁- und als Variation an -II abc₂-. Die Haltung ist nun ganz auf die Gegenwart gerichtet.

abc₂:Ia₂ wird genau aufgenommen: für sie gibt es keinen "rat", um den sie doch (scheinbar) gebeten hatte. Ihr bleibt nur die Qual im Herzen, das hier noch einmal genannt wird, gleichsam -Ic₂- und -IIc₂- auf den letzten psychologischen Begriff bringend.

d₁d₂e₁- bringt die Wendung in die Zukunft, bisher vorbereitet, nun ausdrücklich zusammengefaßt. Ihre Klage wird immer währen, denn, und nun kehrt die Langzeile wie in I und II wieder zu dem Toten, mit ihm ist ihre Freude gestorben. In knapper Form zugespitzt folgt die Feststellung: er ist fort; an die sich die Frage anschließt, wozu sie noch hier im Leben sei. Damit ist ihre Haltung und die Beziehung zur Welt ausgesprochen. Es bleibt ihr nur noch eins als letzter Abschied: das Gebet für den Toten.

e₂ -: Unmittelbar erfolgt ihre Wendung. Aus dem Vorangehenden ist klar, daß diese keine Lösung oder Linderung für sie bedeuten kann. Folglich ist auch die großartige künstlerische Gespanntheit der Textur nicht gelöst, sie hält bis zum Schluß durch. Bewußt scheint der Dichter gerade in dieser letzten Strophe den Schmerz ohne Hoffnung

auf Linderung noch einmal ausdrücklich gestaltet zu haben, um dann in einer kühnen Wendung das Lied in dem Gebet für den edlen Toten ausklingen zu lassen. Die Spannung wird in diese Schlußpartie, welche gleichsam ihre Entsprechungen von I und II überwölbt, hineingenommen, aber künstlerisch bewußt nicht gelöst.

In der freudigen Aussagemöglichkeit der ekstatischen höfischen Liebesbindung erreicht Heinrich von Morungen einen dichterischen Stil, der aus der "klassischen" französisch-provenzalischen und deutschen Liebeslyrik des 12.Jahrhunderts hinausführt. Als charakteristisches Beispiel ist wiederum die Eigenart der Einspannung des persönlichen Fixpunktes der Textur zu untersuchen. Zuerst ist jedoch zu prüfen, ob mit ausreichenden Gründen sein Schaffen in das ausgehende 12.Jahrhundert datiert wird, oder ob es nicht vielmehr ins erste und beginnende zweite Jahrzehnt des 13. anzusetzen ist.

Zwei Urkunden aus den Jahren 1218 und vermutlich 1217 haben den Namen Heinrichs von Morungen auch als historische Realität bewahrt⁷⁹⁾, deren eine ihn als "miles emeritus" bezeichnet. Aus dem Zusammenhang dieser Nennung ist zu schließen, daß jener, den wir wohl mit guten Gründen mit dem Dichter identifizieren dürfen, sich zu diesem Zeitpunkt bereits im reiferen Alter befunden habe. Eine andere Nachricht meldet, daß Heinrich von Morungen 1222 gestorben sei⁷⁹⁾.

Als Blütezeit seines Dichtens gilt das letzte Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts, erschlossen aus seiner "Beeinflussung" durch Veldeke und seine eigene Wirkung auf den "frühen" Walther von der Vogelweide⁸⁰⁾. Das erste Argument ist zeitlich nicht mit dieser Sicherheit auswertbar, ebensowenig wie das zweite, nachdem Fr.Maurer feststellen konnte: "Morungen wird für Walther tatsächlich frühestens fruchtbar, als er sich zum erstenmal von Wien gelöst hat, also in der "Wanderzeit" (1198-1203) und da-

79) MSF. S.450

80) Verfasserlexikon des Mittelalters II (1936), Sp.304 ff. (G.Weydt)

nach."⁸¹⁾ Wir glauben vielmehr seine dichterische Tätigkeit in ihrer vollen Entfaltung in das erste und beginnende zweite Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts ansetzen zu können. Gleichzeitig mit seiner Lyrik entstehen dann die großen Romane Gottfrieds und Wolframs, so daß wir vermuten können, daß sowohl die Epiker als auch der Lyriker gemeinsam und in wechselseitiger Befruchtung einen neuen Stil der psychologischen Darstellung einführen.

Die Intensität der lyrischen Aussage in der höfischen Liebesspannung, welche die klagende Verhüllung Reimars fallen läßt, und die Bedeutung des Herzbegriffs in ihr rücken Heinrich von Morungens Dichtung in die Nähe des "Tristan" und führen in der Negierung der höfischen "måze" noch über ihn hinaus. In der Visualität der psychologischen Aussage berührt er sich mit Wolfram von Eschenbach. Als auffallendste Parallele sei Morungens Lied Ia 127,1 "Wiste ich obe ez möhte wol verswigen sîn" genannt, in dem die Dame im Herzen des Dichters "sichtbar" wird⁸²⁾, und Wolframs Kommentar zu Gawans Minnequalen für Orgeluse, der in Chrestiens "Perceval" keine Entsprechung hat⁸³⁾. Der Stil der epischen Minnereflection ist seit Veldekes "Eneide" in der deutschen höfischen Romanliteratur bekannt. Visuelle Elemente sind in ihr angelegt, dennoch fällt auch Wolframs Gestaltung in ihrer konsequenten Durchführung auf: es ist die Aussagetechnik, die das 13. Jahrhundert liebt. Morungen führt sie mit der gleichen Konsequenz in die höfische hohe Liebeslyrik ein. Das Zusammentreffen dieser beiden Elemente, der Aussageintensität und der visuellen Gestaltung, ver-

81) Fr. Maurer: Die Lieder Walthers von der Vogelweide, 2. Bd. (vgl. unten Anm. 88) S. 22

82) Ia 127,1:

Wiste ich obe ez möhte wol verswigen sîn,
Ich lieze iuch sên mine lieben frouwen.
Der enzwei gebreche mir das herze mîn.
Der möhte sie schône drinne schouwen.
Si kam her dur diu ganzen ougen
Sunder tür gegangen ...
vgl. Ia 141,21 ff.

83) Wolfram, Parzival, ed. Leitzmann, 584,5 ff.;
vgl. Chrestien: Perceval, ed. Hilka, v. 7446 ff. und
B. Mergell: Wolfram von Eschenbach und seine französischen Quellen, II (1943), S. 282

anlassen uns, in Morungen bereits einen Dichter des 13. Jahrhunderts zu sehen. Seine urkundliche Nennung vermag die These zu stützen.

Diese Pflege der visuellen sprachlichen Elemente kann, wie in dem ersten Teil des "Roman de la Rose" als Korrelat zu der begrifflichen Präzision und Definierung der Aussagegehalte verstanden werden, sie kann aber auch da, wo die durchsichtige logische Klarheit der Textur nicht gegeben ist, die ekstatische Intensität der Aussagespannung um den persönlichen Fixpunkt in die strahlende Klarheit des schaubaren sprachlichen Bildes im sprachlich-musikalischen Kunstwerk bändigen. Dies ist Morungens eigene künstlerische Leistung neben der Dichtung Reimars und Walthers. Die Unmittelbarkeit des psychologischen dichterischen Ausdrucks erinnert in vielem an die Kunst Bernarts de Ventadorn. Die Entsprechungen sind von F. Michel zusammengestellt worden⁸⁴⁾. Möglich, daß Morungen sie gekannt und daß sie ihn angeregt hat. Er mag sich mit ihr in dichterischer Wahlverwandtschaft verbunden gewußt haben. Dennoch ist seine Sprachkunst bereits durch die Schule des "trobar sotil" gegangen: die absolute Sicherheit in der Verwendung der sowohl gelehrten als auch logisch einsichtigen sprachlichen Kunstmittel, vor allem der Metapher, welche die Unmittelbarkeit objektivierend stützt und zugleich abschirmt, geben davon Zeugnis.

Verglichen mit der Komposition der Strophen Reimars baut Morungen einfachere Formen, vermutlich weil bei der Kombination der schwierigen Strophen Reimars mit seiner gespannten Aussageweise eine Textur zustande gekommen wäre, die eine Ähnlichkeit mit dem "trobar ric" Raimbauts gehabt und damit das Stilgesetz der "klassischen" höfischen Liebeslyrik verletzt hätte, dem die deutsche offensichtlich folgt und das ein Erbe ihrer französischen Prägung ist: die Wahrung der logischen Einsichtigkeit in der Vermeidung allzu schwieriger Aussagekonstruktionen und das Bemühen um eine ausgewogene, harmonische Gestalt. Dafür gewinnt

84) F. Michel: Heinrich von Morungen und die Troubadours, Straßburg 1880

Heinrich von Morungen die innere Bewegung der Strophe durch eine virtuose Handhabung des rhythmischen Elements der Sprache und mit dessen Hilfe die Gliederung der Strophe⁸⁵⁾. Damit gelingt es ihm, auch im Rhythmus der Sprache jene wundersame Plastizität auszuformen, welche der "Bildlichkeit" seines Aussagestils eignet.

Fragen wir nach seiner Wirkung auf den Herzbegriff, um seine Eigenart genauer aufzufassen, so zeigt sich, daß das Herz zum geistigen "Innenraum" der Persönlichkeit wird, die sich in der völligen Hinspannung in die Dämonie der höfischen Liebe erfüllt. Andere Bindungen treten nicht mehr in die Dichtung ein, vielmehr kann in ihr sogar die Aussage der Fortsetzung des höfischen Liebesdienstes jenseits des irdischen Daseins gewagt werden, falls die Dame durch ihre Unerreichbarkeit den Dichter töten sollte⁸⁶⁾. Anders als bei Arnaut Daniel⁸⁷⁾ ist hier die "sêle", die unsterbliche Seinsweise des Menschen genannt: nicht die vollkommene Liebesgemeinschaft in der Welt müßte ihre Freude im Paradies erhöhen, sondern die Liebesspannung des Werben- den zu der Dame bleibt in Ewigkeit bestehen. Die Hinspannung des Herzens in der Welt ist in dieser einen Strophe hineingenommen in eine unauflösbare, die Grenzen des Todes negierende und damit menschliches Maß sprengende, autonome Bindung.

Die Kunst Heinrichs von Morungen wagt hier das Äußerste, indem sie die Grenze, die der "natürliche" oder der durch die Gewalt der Dame empfangene Tod setzt, überspringt und sich in Bereiche vorwagt, die erst ein Jahrhundert später in Dantes "Divina Commedia" in die Gestalt der epischen Dichtung eingeholt werden konnten. In ihr sprüht die Dämonie der autonom gewordenen höfischen Liebe auf und wird zugleich von dem Formwillen des Dichters in die sprachlich-visuell und rhythmisch-"plastische" Gestalt

85) Fr.Maurer: Über das Verhältnis von rhythmischer Gliederung und Gedankenführung in den Strophen Heinrichs von Morungen, Festschrift J.Trier, 1954, S.164 ff.

86) La 147,4

87) vgl. oben Kap.5 Anm.108

gezwungen, die wohl allein die Überschreitung des "herzen" dichterisch zu halten vermochte.

Das Schaffen Walthers von der Vogelweide⁸⁸⁾ gehört bereits, abgesehen von den Liedern der "Frühzeit", ins 13. Jahrhundert. Gottfried von Straßburg begrüßt ihn als den Nachfolger Reimars und preist das Helle, Strahlende und den sprachlich-musikalischen Reichtum seiner Kunst⁸⁹⁾. Mit ihr schließt Walther an die vorausgehenden und gleichzeitigen Dichter, Reimar und Heinrich von Morungen an. Mit beiden verbindet ihn die virtuose Beherrschung der sprachlichen und metrischen Kunstmittel und die Intensität der dichterischen Aussagespannung. Gleich wie Morungen wirft Walther die höfische Verhüllung in die sorgende Liebesklage ab. Indem er aber die Aussagemöglichkeiten der höfischen Liebesdichtung durch die Mädchenlieder und die Kompositionen seiner späteren Jahre, die man die Lieder "einer neuen hohen Minne" genannt hat, erweitert, transformiert er diese bisherige Aussagespannung zu einer Dichtung, die sie letztlich aufheben muß. Am Beispiel des von ihm verwendeten Herzbegriffs läßt sich ein genauer Einblick gewinnen, der zugleich die Grenze unseres Untersuchungsbereiches zieht.

Die umworbene Frau in seiner Lyrik ist nicht mehr allein die höfische Dame und wird auch in ihr erreichbar. Ihre Persönlichkeit wird in der bewußten Forderung nach ihrer entsprechenden Bindung in den Bereich der dichterischen Werbung einbezogen. Das "Symbol" dieser Gemeinsamkeit der Liebenden ist das Motiv der Herzensverbindung, einbezo-

88) Die Liebeslieder werden hier zitiert nach der Ausgabe von Fr. Maurer: Die Lieder Walthers von der Vogelweide, 2. Bd. (Altdeutsche Textbibliothek, Nr. 47) Tübingen 1956

89) Tristan, ed. Ranke, v. 4800:
"... diu von der vogelweide.
Hi wie diu über heide
Mit hoher stimme schellet!
Waz wonders si stellet!
Wie spaehes organieret!
Wies ir sanc wandelieret...
Diu weiz wol wa si suochen sol
Der minnen melodie...

gen in drei Lieder, die in die Gruppen III (1203-1205)⁹⁰⁾, IV (ab 1205)⁹¹⁾, V (1205-1220)⁹²⁾ datiert werden⁹³⁾. Ansätze zu dieser neuen Lösung finden sich bei Hartmann von Aue⁹⁴⁾ und im provenzalischen Bereich bei Walthers Zeitgenossen Peirol⁹⁵⁾, verknüpft bei Walther mit dem Gedanken der Herzensverbindung. Auch dieser tritt um die Wende zum 13. Jahrhundert bei Gaucelm Faidit⁹⁵⁾ wieder in die dichterische Belehrung für die im höfischen Sinn vollkommen Liebenden ein, anschließend an Bernart de Ventadorn. Er liegt der höfischen Liebeskonzeption im letzten zugrunde; das Neue in Walthers Dichtung ist aber, daß er ihn offensichtlich bewußt in Opposition gegen das Wagnis einer unerfüllt bleibenden einseitigen Bindung des Werbenden stellt. In den genannten Liedern tritt in die Realität der lyrischen Aussage, höfisch verhüllt als Wunsch und Bitte, der Anspruch an die Persönlichkeit der Dame in ihrem gesamten menschlich-höfischen Sein. Die Vollkommenheit der neuen höfischen Liebe besteht in dieser "persönlichen" Bindung; die ins Absolute emporschnellende, in der künstlerischen Aussage einseitig bleibende Spannung wird damit auf ein menschlich- "persönliches" Gegenüber umgebogen. Aus dieser Transformation gewinnt Walthers Dichtung ihre Leuchtkraft, der die ekstatische Spannung der eigentlichen höfischen Liebeslyrik im strengen Sinn fehlt.

Sie versucht vielmehr die Gemeinsamkeit der Lieben-

-
- 90) La 69,10 (Maurer Nr.54):
Minne ist zweier herzen wünne,
Teilent si geliche, sost die minne da.
Sol ab ungeteilet sin,
So enkans ein herze alleine niht enthalten:
ouwe woldest du mir helfen, frouwê min!
- 91) La 51,9 (Maurer Nr.63):
Minne entouc niht eine,
Si sol sin gemeine,
So gemeine daz si ge
Dur zwei herze und dur dekeinez me.
- 92) La 95,37 (Maurer Nr.75):
Er saelic man, si saelic wip,
Der herze ein ander sint mit triuwen bi! ...
- 93) nach Maurer a.a.O.
- 94) La 216,19; vgl. episch "Der Arme Heinrich"?
- 95) Vgl. oben S.163

den in der wechselseitigen Herzensbindung, welche in der gleichzeitigen Epik Gottfrieds⁹⁶⁾ und Wolframs "Willehalm" und "Titurel"⁹⁷⁾ in den großen Liebespaaren Tristan-Isold, Willehalm-Gyburg und Schiunatulander-Sigune Gestalt gewann, auch in den Stilgesetzen der höfischen Liebeslyrik auszudrücken. Es ist nicht mehr unsere Aufgabe, die Analyse dieser neuen lyrischen Gestalt hier durchzuführen. Ob man mit Fr.Maurer für Walther die "Erfindung" dieser Umwendung innerhalb der Minne-Konzeption in Anspruch nehmen kann⁹⁸⁾, scheint zweifelhaft, da sie in der deutschen Epik als Stilgesetz seit Veldekes "Eneide" vorhanden und nun nicht nur in der Dichtung Gottfrieds, sondern auch Wolframs ausgebildet ist. Ihre Gestaltung mit den Mitteln der höfischen Lyrik hingegen ist eindeutig Walthers künstlerische Leistung, mit der er wohl auch auf die Epiker zurückgewirkt haben mag.

- 96) Tristan ed.Ranke, v.12176 (nach dem Minnetrank): Minne diu strickaerinne/diu strichte zwei herze an in zwein/ mit dem stricke ir süeze in ein ... dazs unreloueset waren/in allen ir jaren.
Beim letzten Abschied Tristans von Isolde, v.18270 (Tristan spricht): ... lat mich uz iuwarn herzen niht,/ wan swaz dem minen geschiht/ dar uz enkomet ir niemer:/ Isot diu muoz iemer/ in Tristandes herzen sin.
(Isold spricht): v.18288: Herre, unser herze und unser sin/ diu sint dar ze lange,/ ze anclich unde zange/ aneinander vervlissen... Ir sit mir verre oder bi, son sol doch in dem herzen min/ niht lebenes noch niht lebendes sin/ wan Tristan, min lîp und min leben. ...
v. 18330: Wart Isot ie mit Tristane/ ein herze unde ein triuwe,/ so ist es iemer niuwe, / so muoz es iemer staete wern.
Diese Abschiedsszene ist teilweise im Cambridger Fragment des "Tristan" von Thomas erhalten (Bédier I,S.250; Wind p.64,29 ff.): (Tristan spricht):
Tel duel ai por la departie/ Ja n'avrai hait jor de ma vie./ Ma doce dame, je vos pri/ ne me metés mie en obli:/ en loing de vos autant m'amez/ comme vos de pres fait avez!/ Je n'i os, dames, plus atendre; / or me baisiés au congié prendre./ De li baisier Yseut demore,/ Entent les dis et voit qu'il plore;/ Lerment si oil, du cuer sospire, / tendrement dit: 'Amis, bel sire,/ ... nos cors partir ore convient,/ mais l'amor ne partira nient.'
(Hier bricht das Fragment ab).
- 97) Wolfram, Willehalm: 109,6-16: der Herzenstausch bei der Trennung.Dies Motiv kommt im "Parzival" nicht vor.
Im "Titurel" 131 ist es angedeutet, kann aber von den Liebenden noch nicht ausgesagt werden, da die Handlung der Erzählung erst zu dieser Gemeinsamkeit hinführen will.
- 98) Fr.Maurer, Leid ... S.241

Eine neue Frage stellt sich nun: wir glauben zu wissen, daß im Begriff des Herzens die gesamte menschliche Persönlichkeit in ihrem Sein in der Welt nach christlichem Denken ausgedrückt ist. In der hohen höfischen Liebesdichtung trägt er die Spannung des Werbenden, in dessen die Dame nur in weiter Ferne erreichbar sein darf. In Walthers Liebesdichtung hingegen tritt sie mit i h r e r Persönlichkeit in den Bereich der Werbung ein. Damit ist eine neue Konstellation geschaffen und die Frage an unser Verstehen nach der inhaltlichen Bedeutung des Persönlichkeitsbegriffs in Walthers Dichtung gestellt. Sie konnte solange im Hintergrund bleiben, als nur der Bezug auf den Werbenden in der dichterischen Aussage aktiviert wurde. Nun aber, da ein anderes "Ich" in seiner Gesamtheit angesprochen wird, müßte die inhaltliche Definition erfolgen. Der moderne Begriff der individuellen Persönlichkeit deckt sich mit dem in Walthers Dichtung verwendeten nicht, denn, wie H.Furstner zu bedenken gibt⁹⁹⁾, bleiben der Werbende und die Dame an die ethisch verpflichtenden höfischen Werte gebunden, aus denen sie erst ihr jeweiliges Sosein empfangen¹⁰⁰⁾. Die Spannung der höfischen Verpflichtung bleibt in Walthers Kunst voll bestehen, ebenso wie in der gleichzeitigen Epik. Hier unterscheiden sich die handelnden "Persönlichkeiten" durch ihre Handlungsweise und ihr

99) H.Furstner: Studien zur Wesensbestimmung... (vgl. Kap.1 Anm.46), S.188 ff.

100) H.Furstner, a.a.O. S.196: "Es ist unrichtig, hier von Personliebe, von Liebe zum Du usw. zu sprechen... Denn bei Walther handelt es sich noch immer um Werte..." In bezug auf die angesprochene Persönlichkeit der Dame wird gesagt (S.194): "Walther schiebt das 'frouwe'-Ideal nicht beiseite und setzt ein rein menschliches an seine Stelle, nein, er bereichert es um rein weibliche Werte." Diese zu definieren hat der gelehrte Verfasser leider unterlassen. Aber auch selbst dann, wenn er einen Katalog weiblicher Tugenden nach mittelalterlicher Auffassung zusammengestellt hätte, so ist damit nicht viel gewonnen. Denn wir kennen zwar formal das Zentrum der menschlichen Persönlichkeit in der Welt, wissen aber noch nicht, aus welchem Zentrum oder Bezug heraus sie sich selbst als seiend erfuhr, und um den sich alle Wertbezüge erst anordnen.

Geschick vor dem Hintergrund der höfischen Welt. Die Lyrik besitzt diese Individuationsmöglichkeit nicht. Dennoch ist in Walthers Dichtung dem "Ich" des Werbenden das "Ich" einer Dame in der Bitte um die persönliche Gemeinsamkeit der Herzen gegenübergestellt. Beide gewinnen dadurch an Präzision. Worin sie aber, unabhängig von modernen Ausdeutungen, besteht, wissen wir nicht. Die Beantwortung vermöchte vielleicht eine Untersuchung der Geistigkeit des 13. Jahrhunderts zu geben, auf deren einzelne Züge wir im Verlauf unserer Darstellung immer wieder geführt wurden.

Damit ist auch die methodische Voraussetzung unserer Untersuchung nicht mehr weiter gültig, denn da wir den neuen Herzbegriff bei Walther inhaltlich aus unserer Voruntersuchung nicht mehr bestimmen können, läßt sich aus seiner Verwendung kein Rückschluß auf den Formwillen des Dichters ziehen.

Zusammenfassung

1. Das **A n l i e g e n** dieser Arbeit war die Frage nach dem eigentümlichen Formwillen, der sich in der hohen höfischen Liebeslyrik des 12. Jahrhunderts in provenzalischer, französischer und deutscher Sprache manifestiert. Diese Frage entspringt einem primär ästhetisch gerichteten Interesse an der Eigenart dieser Dichtung als sprachlicher Kunst.
2. Dies Anliegen läßt sich **b e g r ü n d e n** mit der von der neuen Lyrik des 20. Jahrhunderts zurückgewonnenen Aufgeschlossenheit für andere als die unmittelbar vor-aufgehenden Möglichkeiten und Techniken des Dichtens - wobei die ausgesagten Gehalte zunächst zurücktreten können. Dieses ausgeprägte Interesse für die sprachlichen und formalen **T e c h n i k e n**, welches die Eigentümlichkeiten des dichterischen Formwillens in der vorliegenden Textur glaubt erkennen zu können, bestimmt die Durchführung unserer Untersuchung.
3. **D u r c h f ü h r u n g** : Wir wählen aus der reichen lyrischen Produktion des Mittelalters die Kanzzone der hohen höfischen Liebe, da sie eine sehr weite Verbreitung gefunden hat. Zudem gilt sie bei den Theoretikern des 13. Jahrhunderts als die anspruchsvollste lyrische Gattung, so daß wir annehmen können, durch ihre Analyse dem hochgespanntesten Formwillen der höfischen Dichter des 12. Jahrhunderts näher zu kommen. Dies soll geschehen:
 - a) durch die Erkenntnis der dichterischen Technik, und zwar speziell in der Verwendung eines in seiner Bedeutung zunächst möglichst konstanten Motivs. Wir knüpfen damit an die von E.R.Curtius gelehrtete Methode der Topoi-Forschung an. Wir wählen das Motiv des "Herzens".
 - b) Die Forschungslage macht zunächst eine umfangreiche Untersuchung dieses Begriffs nötig, ehe die Analyse seiner Verwendung in der Lyrik möglich ist (Kap.2-4).

"Herz" erweist sich als Inbegriff der geistigen Persönlichkeit des Menschen in der Welt, verbunden mit dem Begriff der Liebe, der seinerseits in der Augustinischen Relation der geistigen Vermögen des Menschen eng an die Erkenntniskraft geknüpft ist. Daraus folgt die gespannte Intellektualität der höfischen Liebesdichtung und die "innere" Rechtfertigung ihrer sehr bewußten Formkunst.

Dieser Herzbegriff wird an die Lyriker des 12. Jahrhunderts vermittelt über die christliche Lehrtradition, für uns in der Überlieferung der volkssprachlichen geistlichen Dichtung und Predigt literarisch greifbar.

Über die Bindung des Herzbegriffs an die Augustinische Relation zwischen "intellectus" und "voluntas/amor" läßt sich der um die Mitte des 12. Jahrhunderts in der Theologie Frankreichs erstmals wahrnehmbare Ansatz zu einer Wandlung des Bedeutungsgehaltes von "Herz" erkennen. "cor" bleibt an "amor" gebunden, wobei dessen Beziehung auf "intellectus" ablösbar wird. Eine ähnliche Zuspitzung des Begriffs der höfischen Liebe auf das "Herz" findet sich auch in der französischen Lyrik um die Wende zum 13. Jahrhundert, durch die spezielle höfische geistige Bedeutung dieses Liebesbegriffs aber zunächst noch die volle Bedeutung des Herzbegriffs als Ausdruck der gesamten Persönlichkeit während. In der provenzalischen und deutschen Lyrik aus der Wende zum 13. Jahrhundert sind ähnliche Erscheinungen feststellbar.

- c) Neben der Erkenntnis der Bedeutung des Herzmotivs sind die sprachlich-musikalischen Formprinzipien der Kanzone zu bestimmen (Kap.5 - Einleitung und Exkurs).

Die m u s i k a l i s c h e Form der repetierten, in sich gegliederten Strophe ist Ausgangsbasis für ihr Verständnis. Sie wird erfüllt durch Repetitionen, Parallelschaltungen, Umschaltungen und Rückverbindungen in der Aussageführung.

Die s p r a c h l i c h e Form der Aussagegestaltung ruht auf dem von der lateinischen Rhetorikun-

terweisung vermittelten Prinzip der sorgfältigen Gestaltung der einzelnen Aussage. Die Dichter halten sich dabei an die Techniken dieser Rhetorikunterweisungen. Es sind dabei zu unterscheiden: "trobar leü", "trobar ric" und "trobar sotil". Erst dieser dritte Stil ist der für die "klassische" provenzalische, französische und deutsche höfische Liebeslyrik in seiner bewußten Glättung verbindliche.

- d) Bestimmung des künstlerischen Formwillens in den untersuchten Kanzonen (Kap.5-7):

Interpretation der Textur durch inhaltliche (Bedeutung des Herzbegriffs in seiner Beziehung zum Liebesbegriff - oben b)-) und formale (Bauweise der Strophe und Aussageführung, Stilbestimmung -oben c)-) Kriterien.

Frage nach der Wechselwirkung zwischen dieser Textur und dem in ihr verwendeten Herzbegriff;

Aus der Verknüpfung dieser beiden Fragestellungen ergibt sich über dem Einzelbeispiel der Motivverwendung der gesuchte Einblick in die Bauweise des einzelnen Liedes und in den künstlerischen Formwillen des Dichters.

4. E r g e b n i s : Entsprechend unserer ästhetischen Fragestellung ist hier nicht mehr auf die möglichen Konsequenzen des von uns formal bestimmten Herzbegriffs für die geistesgeschichtliche Anthropologie des 12. Jahrhunderts hinzuweisen, denn hier müssen weitere Untersuchungen seine inhaltliche Bestimmung erbringen und zugleich auch die Veränderungen des 13. Jahrhunderts genauer erarbeiten. Wir halten als Ergebnis für die höfische Liebeslyrik des von uns untersuchten Zeitraums fest, daß "Herz" in ihr die Gesamtheit der menschlichen geistigen Persönlichkeit ausdrückt, welche sich in die höfische Liebesspannung einschaltet. Beide Begriffe erweisen sich als künstlerische Prinzipien im Bau der Kanzone, insofern als "amor" das dynamische Aussageprinzip darstellt und "cor" den zunächst ruhenden persönlichen Fixpunkt, an den "amor" ansetzt. Es ist nun zu beobachten, wie zur In-

tensivierung der Textur versucht wird, auch "cor" durch die Aussagen direkt an das dynamische Prinzip anzuschließen, wobei es zunächst formal in der Häufigkeit seiner Nennung im Hintergrund bleibt und erst in der französischen Lyrik an der Wende zum 13. Jahrhundert auch in dieser Hinsicht stärker hervortritt. Einige deutsche Dichter folgen diesem Beispiel.

Aus diesen Beobachtungen an der Verwendung des einzelnen Motivs lassen sich, geprüft durch die vorangehende Gesamtinterpretation der Kanzone, folgende für die künstlerische Eigenart dieser Dichtung kennzeichnende Momente hervorheben:

- a) Die künstlerische Funktion der Melodieführung ist die Bindung der Strophen und der einander entsprechenden Strophenpartien; die Gliederung der Kanzone selbst in Strophen und dieser in einzelne Partien, wobei sie die Aussageführung durchaus zum Zweck der Intensivierung überspielen kann. Sie erspart damit dem Dichter die Notwendigkeit, alle Verbindungen zwischen den einzelnen Partien auch sprachlich auszuführen. Sie verlangt von ihm andererseits
- b) daß er den Ablauf der Melodie in ihren Parallel- und Umschaltungen syntaktisch nachbilde und führt so zu der eigentümlichen Repetitions- und Schaltungstechnik der Aussageführung, welche das "logische" Verstehen einer Kanzone für den modernen Leser bedeutend erschwert. Der Dichter gewinnt mit ihr ein Mittel, einzelne Aussagen durch "Streuung" über die Dauer des musikalisch sprachlichen Ablaufs sowohl hervorzuheben als auch zugleich in dem Spannungsgefüge der Textur so festzuhalten, daß sie trotz ihrer Bedeutung aus ihr nicht zu stark heraustreten. Zusammen mit den Techniken der sprachlichen Gestaltung der Aussagen bildet dieses Formprinzip die Voraussetzung einer Sprachkunst, die
- c) in der Präzision der sprachlich-musikalischen Komposition und der zugleich gegebenen Möglichkeit, das einmal gewählte Bauprinzip bei ausreichender künstlerischer Motivation frei zu umgehen, eine

ebenso dichte wie einsichtige und sogar logisch klare Textur hervorbringt, welche sowohl die Aussage einer mit dem "intellectus" noch verbundenen als auch sich von ihm lösenden höfischen Liebe künstlerisch angemessen zu tragen vermag. Die "Intellektualität" erscheint im letzten Fall, den die französische höfische Liebeslyrik des 12. Jahrhunderts am reinsten ausgebildet hat, in die logische Durchsichtigkeit der Aussageführung hineingenommen. Eine derartig geistig bewußt konstruierte und stilisierte Dichtung entzieht sich dem nachromantischen Begriff der "Erlebnisdichtung" und der aus ihm abgeleiteten Kriterien zur künstlerischen Wertung.

- d) Wir beobachten in der Entwicklung der provenzalischen, französischen und deutschen höfischen Liebesdichtung des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts eine Tendenz zur Glättung und Verhüllung der verwendeten Kunstmittel, verbunden mit der Intensivierung des Ausgesagten, damit eine Textur von "klassischer" Vollkommenheit entstehe. In gewissem Sinn kann man auch das provenzalische "trobar ric" dazu rechnen. Um die Prinzipien zu erkennen, nach denen diese Kunst organisiert ist, bzw. um den dichterischen Formwillen bestimmen zu können, der sie hervorgebracht hat und sich in ihm manifestiert, scheint es uns notwendig, nicht diesen "klassischen" Höhepunkt allein zu untersuchen, sondern dem Weg zu folgen, der zu ihm hingeführt hat.

Dabei ergab sich aus der Interpretation ausgewählter höfischer Liebeslieder ein Einblick in die Möglichkeiten ihrer Bauweise, die oben unter a)-c) aufgeführt wurden. Für den von uns gesuchten Formwillen, der diese hervorgebracht hat, lassen sich dabei folgende allgemeine Feststellungen treffen:

- (1) Er ist ein Wille zur "dichten", "gespannten" Aussage, die, modern ausgedrückt, die intellektuelle und affektive Aufnahmefähigkeit des Hörers fordert

oder, wie wir am Begriff des Herzens zu zeigen versuchten, von der Gesamtheit der geistigen menschlichen Persönlichkeit getragen wird und nur verstanden werden kann, wenn der Aufnehmende diesem Anspruch entgegenkommt.

(2) Er ist ein Wille zur intellektuell präzisen, wenn auch nicht immer leicht nachvollziehbaren künstlerischen Aussage;

(3) ein Wille zum geistigen Spiel in der Bewegung der Aussage und Formgestaltung, der es vermeidet, durch unmotivierten "linearen" Ablauf die Aufmerksamkeit des Hörers zu langweilen und zu ermüden.

(4) Er ist ein Wille zur Bindung an die Tradition in der Verarbeitung der von ihr überlieferten Elemente und zur Gestaltung eines Werks, das sich in diese Tradition einfügen soll und in "klassischer" Vollkommenheit fortsetzen.

Wird die Frage nach dem Formwillen einer bestimmten Dichterpersönlichkeit gestellt, die wir in unserem Zusammenhang nicht mit dem wünschenswerten Nachdruck stellen konnten, so sind bei der Beschränkung der Untersuchung auf einen einzelnen Dichter noch genauere Ergebnisse zu erwarten. Andererseits zeigt sich aus den allgemeinen Stilzügen, die wir hier glaubten erkennen zu können, daß wir über Näherungswerte nicht hinausgelangen, wenn anders wir den Stilwillen der Dichter selbst, hinter ihr "vollkommenes" Werk zurückzutreten, nicht übersehen wollen.

Die klassische Vollkommenheit und Geschlossenheit der hohen höfischen Liebeslyrik des 12. Jahrhunderts wird dennoch nie in einer einzelnen Komposition erreicht. Daher vermochte ein Künstler auf immer verschiedene Weise denselben Vorwurf, die Einspannung der menschlichen Persönlichkeit in die höfische Liebesspannung, sprachliche Gestalt werden zu lassen, die ihrerseits stets Experiment und -Fragment bleiben mußte, solange sie echte Kunst bleiben wollte.

Hierin ist sie der Lyrik des 20. Jahrhunderts verwandt, und ist ein Gespräch mit ihr möglich.

Exkurs zu Kapitel 5

Das provenzalische Sprachgebiet im eigentlichen Sinn hat erst im 14. Jahrhundert in den "Leys d'Amors"¹⁰⁾ des "Consistori del Gai Saber" eine eigene kritische und normative Dichtungslehre seiner lyrischen Formen hervorgebracht, die selbst in der Tradition älterer, sowohl catalanischer wie italienischer Bemühungen um die provenzalische Dichtung steht und zudem eng auf die theologisch-lateinische Rhetorik der Zeit bezogen ist¹¹⁾. Soviel auch von den poetischen Elementen bereits der provenzalischen Tradition selbst hier hineinverarbeitet wurden, so sind sie doch schon so stark im Sinne des 14. Jahrhunderts gefaßt, daß wir auf die ersten Versuche theoretischer Darstellung der Sprache und Gedichtformen aus dem Ende des 12. Jahrhunderts zurückgehen müssen.

Die Verbreitung der neuen Dichtung in der "lengua lemozina" an catalanische und italienische Fürstenhöfe, die dort nicht nur aufgenommen sondern in der Originalsprache nachgeahmt wurden, machten, genau wie in der Schulunterweisung im Lateinischen, Hilfsmittel zum korrekten Gebrauch der provenzalischen Dichtersprache notwendig. Diese in den Bereich der Grammatica fallenden linguistischen und lexikalischen Bedürfnisse erfüllten der um 1240 in Italien nach dem Muster des lateinischen "Donat" verfertigte "Donats proensals"¹²⁾ und die "Razos de Tro-

-
- 10) von Guilhem Molinier von 1324-1356 im Auftrag des Consistori del Gai Saber (heute "Académie des Jeux Floraux") zu Toulouse zusammengestellt. Überliefert in zwei im Umfang voneinander abweichenden Fassungen. Die größere in 5 Büchern ed. Gatién-Arnoult: Monumens de la Littérature romane, 3 vols. Toulouse, 1841-43; die kürzere in 3 Büchern ed. J. Anglade: Las Leys d'Amors (Bibl. Méridionale Ière s., t. 17-20) Toulouse 1919-20
- 11) Das Verhältnis zu den Quellen behandelt J. Anglade ib. t. IV; vgl. bes. IV, p. 85
- 12) ed. E. Stengel: Die beiden ältesten provenzalischen Grammatiken. Lo Donatz proensals und Las Razos de Trobar. Marburg 1878

bar" das Catalanen Raimon Vidal de Besalù (um 1180)¹³⁾. Diese Schrift ist dadurch bemerkenswert, daß der Verfasser nicht nur sich begnügt, die sprachlichen Hilfsmittel einfachster Art bereitzustellen, sondern zugleich versucht, Kriterien für die angemessene Würdigung der vorgebrachten Dichtung zu entwickeln. Sprachliche Richtigkeit wird in diesem Sinn Voraussetzung für "richtige" Dichtung und erster Maßstab für ihre Bewertung. Nach Art der lateinischen Grammatik und Rhetorikunterweisung bieten die "Razos" in den angeführten Beispielen aus den Dichtern zugleich rein sprachlich wie auch stilistisch vorbildliche Wendungen dar oder weisen an ihnen Verstöße gegen die vom Autor erkannten Gesetze auf¹⁴⁾. Zu einer systematischen Analyse und Gliederung der Redefiguren, welche die lateinische Rhetoriktradition bietet, schreiten die "Razos" nicht fort. Da es als erwiesen gilt, daß die Trobadors aus dieser lateinischen Tradition geschöpft haben¹⁵⁾, sind die Beispiele indirekt durch sie mitbestimmt. Raimon Vidal hielt es nicht für nötig, das noch einmal auszubreiten, was dem Gebildeten durch die Schulen zugänglich war; vielmehr ging es ihm offensichtlich darum, eine Ergänzung zur bestehenden literarischen Tradition zu geben hinsichtlich der neuen volkssprachlichen Dichtung. Ansätze zum Verständnis ihrer stilistischen Gestaltung, die wir in der vorausgehenden und zeitgenössischen Dichtung selbst in der Diskussion über das "trobar leu" und das "trobar sotil" finden, bietet er nicht, wie wir glauben, weniger aus Unvermögen als aus seiner engen Bindung an die lateinische Rhetorik, die ihn das eigenartig Neue der Stilbehandlung in der höfischen Dichtung nicht erkennen ließ und die sich

13) ed. E. Stengel: Die beiden ältesten provenzalischen Grammatiken. Vgl. H. Anglès: La música a Catalunya fins al segle XIII. Barcelona 1935, p. 333 s.

14) Zu den Beispielen vgl. A. Faral: Les arts poétiques (1. Kap. Anm. 21) p. 99: "Cette pratique des modèles était un des objets importants donné à l'école. La grammaire et la rhétorique ... reposaient, sur une large partie, sur l'explication des textes."
Geoffroi de Vinsauf, Poetria v. 1705 ff. (ib. p. 249):
"... Rem tria perficiunt: ars, cuius lege regaris;
usus, quem serves; meliores quos imiteris."

15) Vgl. Kap. 1 Anm. 22 u. bes. A. Buck: Italien. Dichtungslehren (ib.), S. 23-25

noch in anderer Hinsicht zeigt. Anweisungen, wie die einzelnen lyrischen Formen zu bauen seien, fehlen, falls die "Doctrina de compondre dictatz"¹⁶⁾ nicht von Raimon Vidal stammt, wie allgemein angenommen wird. Die stilistischen Gründe, die P.Meyer gegen die Autorschaft Raimon Vidals anführt¹⁷⁾, sind recht überzeugend. Sie werden gestützt durch die im Sinn der lateinischen Rhetorik konservative Tendenz, die wir an ihm beobachten. Denn für die Frage nach dem Bau dieser neuen Dichtung scheint er stillschweigend auf die vorhandene Produktion zu verweisen, da die lateinische Rhetorik für sie keine Vorbilder aufweist, wie noch auszuführen ist. Was die Aussagen anbelangt, so findet sich als einziger Kriterium die Forderung, diese so zu gestalten und zu verknüpfen, daß keine logischen Widersprüche in der Aussageführung entstehen. Zur Illustration eines Verstoßes dagegen wird Bernart de Ventadorn zitiert¹⁸⁾. Prüfen wir die beanstandete Stelle im Zusammenhang der genannten Aussagebewegung der Kanzone, so scheint uns, besonders auch im Vergleich zu anderen Liedern, der Vorwurf eines logischen "Bruchs" nicht berechtigt¹⁹⁾. Wir erkennen

16) ed. Paul Meyer: *Traité catalans de Grammaire et de Poétique*. Rom. 6 (1877), p. 353

17) P. Meyer (ib. p. 353/54): "... L'auteur de la Doctrina est un simple maître d'école; l'auteur des "Règles" (Razos) est un poète... Il me semble que si R.V. avait écrit la Doctrina, il eût accompagné ses définitions de remarques où on eût retrouvé le cachet de son esprit vif autant que judicieux.. Si la Doctrina est de lui, nous pouvons être assurés que nous n'en avons que le résumé ou, si l'on veut, le squelette."
Dem schließen sich an: Stengel, a.a.O., S. XIV und H. Anglès (oben Anm. 13), p. 334: "... l'anònim català del segle XIII en la seva Doctrina..."

18) Stengel, a.a.O., S. 86 B, 30 ff.: "Per aqui mezeis deu gardar, si uol far un cantar o un romans, qe diga razons et paraulas continuadas et proprias et avinens et qe sos cantars... non sion de paraulas biaias ni de doas parladuras ni de razons mal continuadas ni mal segidas, aisi com B. de Ventadorn, qe en primieras qatre coblas d'aquel chanter qe ditz "Ben m'an perdut de lai vas Ventedor", e ditz qe tant amava sa dompna qe per ren non s'en porria partir ni s'en partria, et en la quinta cobla ditz: "A las autras sui uei mais escazut. Car una'm po, si's vol, a son ops traire."
Das Lied steht in der Ausgabe von K. Appel als Nr. 12 auf S. 67 ff.

aber die Betrachtungsweise Raimon Vidals. Er hatte diese Gesamtheit nicht vor Augen, sondern griff einzelne Formulierungen heraus, bezog sie aufeinander und stellte einen logischen Widerspruch fest. Damit ist einesteils Bezug genommen auf die Grundforderung nach Einheitlichkeit des Stils und innerer Widerspruchslosigkeit der Aussagen, welche die Rhetorik im Anschluß an Horaz²⁰⁾ als Selbstverständlichkeit wiederholt, andernteils aber wird die Methode der mittelalterlichen lateinischen Schulrhetorik sichtbar, der es vor allem auf die Ausgestaltung und Pflege des einzelnen Ausdrucks ankam; Maßstäbe für den Bau größerer Formen hat sie nicht ausgebildet. Man könnte in der Anwendung der Forderung nach logischer Stimmigkeit auf die Einzelaussagen innerhalb einer liedhaften Einheit durchaus einen Versuch erkennen, mit eben den herkömmlichen Mitteln Bauprinzipien theoretisch für sie zu finden. Tatsächlich ist innerhalb der provenzalischen Dichtung aber schon seit ihren frühesten Vertretern zu Beginn des 12. Jahrhunderts eine Tendenz zu beobachten, die darauf ausgeht, die notwendig widersprüchlichen Aussagen immer mehr so zu formen, daß sie als solche wohl wahrgenommen, künstlerisch jedoch als vorbereitet und daher nicht als störend empfunden werden. Raimon Vidals Forderung ist also als solche zwar nicht unberechtigt, aber auch keineswegs neu, und - dies ist entscheidend - nicht geeignet, das eigentümliche Formprinzip der hohen höfischen Dichtung freizulegen, da sie zu stark im Bereich der Schulrhetorik befangen bleibt und ihrer Würdigung der Dichtung von der einzelnen sprachlichen Formulierung her.

Das eigentlich Neue an den "Razos de Trobar" ist, daß sie überhaupt verfaßt wurden. In ihnen ist der erste systematische Versuch zu sehen, mit den Mitteln der lateinischen Rhetorik und Grammatik theoretisch die volkssprachliche

19) Die genaue Interpretation des Lieds im Vergleich zu anderen Kompositionen Bernarts zeigt, daß die Aussageführung in dieser Art zwar ungewöhnlich ist, dem Bauprinzip der Kanzone, das mit plötzlichen Umschaltungen rechnet, aber nicht widerspricht.

20) Horaz, Ep. ad Pisones (Ars poetica), v.1 ff., 23 et passim

höfische Lyrik "zur Kenntniss zu nehmen", vor allem aber mit eben diesen Mitteln ihre "Herstellung" zu fördern und kritisch zu begleiten. Sie legen damit ein Fundament, auf dem Dantes "De vulgari eloquentia" aufbauen wird, und sie scheinen nicht zufällig gerade zu einer Zeit entstanden zu sein, da eine bewußte Sichtung und Darbietung der von der lateinischen Bildungstradition überkommenen Stilmittel durch die lateinischen Autoren zu beobachten ist, die zu den eigentlichen Poetiken des 12. und 13. Jahrhunderts geführt hat. Einige der wichtigsten sind von E. Faral²¹⁾ ediert worden. Wir haben somit Gelegenheit, unsere These, daß die "Razos de Trobar" an die lateinische Schulrhetorik und -Grammatik anknüpft, zu prüfen und vor allem zu fragen, ob sich in ihnen nähere Hinweise zu einer Erkenntnis des Bauprinzipis höfischer Liebesdichtung finden, die Raimon Vidal als selbstverständlich vorausgesetzt haben könnte.

Es ist bekannt, daß die Spracherziehung der mittelalterlichen Schule aus der Überlieferung der griechisch-römischen Rede-Tradition schöpft. Den Bedürfnissen des politischen und literarischen Lebens entsprechend, werden die rhetorischen Vorschriften einestheils in die Brief- und Urkundensprache eingearbeitet, andernteils zur Formung der erhöhten Dichtersprache verwendet²²⁾. Die Poetiken des 12. und 13. Jahrhundert stellen die Hilfsmittel zur Verfügung, jegliche Darstellung in gehobener Sprache so zu gestalten, daß sie den ästhetischen Ansprüchen der Gebildeten genügen kann. Sie sind also weniger eine Dichtungslehre im engeren Sinn als eine Schreiblehre überhaupt. Als Kriterium des vollkommenen sprachlichen Kunstwerks gilt dabei nicht, wie wir erwarten würden, die ausgewogene Gesamtkomposition, sondern die Qualität der geformten Aussage, in der sich Gehalt und dessen kunstvolle Darstellung vereini-

21) E. Faral: Les arts poétiques ... (1. Kap. Anm. 21)
Zusammenstellung der für die mittelalterliche Sprach- und Stiltradition verbindlichen Handbücher bei L. Arbusow, Colores... (1. Kap. Anm. 21), S. 9 ff.

22) Faral, a. a. O. p. 49;
Curtius, Europ. Lit. (1. Kap. Anm. 24), S. 75 u. 155 ff.

gen²³⁾. Zu ihrer Beurteilung werden - modern unterschieden - zwei formale und ein inhaltliches Kriterium genannt: die Gewähltheit der Wörter (*verba polita, superficialis ornatus verborum*), die Stimmigkeit des zu einer Aussage verwendeten Sprachmaterials und der angewandten literarischen Technik (*dicendique color, modus dicendi*) und die sich in dieser Aussage inhaltlich manifestierende und ethisch-ästhetisch befriedigende Spannung (*interior favus, venustas interioris sententiae*). Von der Geglücktheit der Vereinigung dieser drei Elemente in die kunstvolle Aussage ist die ästhetische Wirkung eines mittelalterlichen Dichtwerks zu verstehen, sowohl eines lateinischen als auch eines volkssprachlichen. Die Methoden bei Raimon Vidal können dies bestätigen. Für uns ist dabei wichtig zu erkennen, daß sowohl das inhaltliche als auch das "formale" Moment durch die Tradition(en) vorgegeben sind, die "originelle" künstlerische Schöpfung vollzieht sich in ihrer jeweils neuen Kombination, wobei vor allem den formalen Techniken der Sprachbehandlung größte Bedeutung zukommt. Diese bieten die Poetiken dar.

Auf der Voraussetzung der sprachlich-grammatischen Richtigkeit stellen sie die einfacheren Techniken zur Ausgestaltung der direkten Aussage zusammen (im allgemeinen mit dem "*ornatus facilis*" identisch) und die "schwierigeren" des übertragenen Ausdrucks (die den größten Anteil des "*ornatus difficilis*" bilden). Dem Künstler steht hier ein reiches Repertoire sprachlicher Formungsmöglichkeiten zur Verfügung. Bei der Umsetzung in die Vulgärsprachen lassen sich viele Techniken der im Lateinischen möglichen Verschränkungen der grammatischen Figuren nicht übernehmen. Anders diejenigen, die von der grammatischen Struktur der Sprache unabhängig sind. So verwendete die höfische Liebesdichtung

23) Matthieu de Vendôme: *Ars versificatoria* II, § 8/9 (Faral, p.153): "... est mihi proparlare tripartitam versificatoriae facultatis elegantiam. Etenim sunt tria quae redolent in carmine:
verba polita,
dicendique color,
interiorque favus.
Versus enim aut contrahit elegantiam ex venustate interioris sententiae,
aut ex superficiali ornatu verborum,
aut ex modo dicendi."

mit besonderer Vorliebe die Kunstgriffe der Antithetik, Apostrophe, Deliberatio, welche die gedankliche Bewegtheit des musikalischen Ablaufs unterstützen. Von den Bedeutungsübertragungen wird, vor allem in der Dichtung des endenden 12. Jahrhunderts und der Folgezeit, die Personifikation verwendet, daneben, schon sehr früh, der Vergleich, neben dem die reine Metapher zurücktritt. Damit überwiegen die Techniken der intellektuellen Argumentation und der sprachlich-visuellen Repräsentation geistiger Begriffe, ohne daß, wie bei der Metapher, geistig und sinnlich verschiedene Identitäten vertauscht würden. Die hochgesteigerte Schwierigkeit einzelner Dichtungen wird oft nicht so sehr durch die "an sich" schwierigen Techniken erreicht, sondern durch die geschickte Verknüpfung "einfacher" Prozeduren, wie Antithesen und logische Inversionen. Hier ist dem Formwillen des Künstlers ein nahezu unbegrenzter Spielraum gegeben, besonders dann, wenn die bewußte Verwendung der Tropen hinzutritt. Gerade die höfische Lyrik der Provenzen zeichnet sich gegenüber der französischen und deutschen durch den Versuch aus, diese Techniken im "trobar clus" und "trobar ric" konsequent in den Dienst der nur den Eingeweihten erreichbaren Hohen Liebe zu stellen.

Im ganzen können wir feststellen, daß die Intellektualität der hohen Liebesdichtung sich in den bevorzugten sprachlichen Techniken ihrer Aussagegestaltung widerspiegelt.

Anweisungen, wie eine größere literarische Form zu erfüllen sei, geben die Poetiken nur insofern, als sie einige der genannten Techniken auch zur Streckung (amplificatio) oder Kürzung (abbreviatio) empfehlen²⁴⁾. Partien, die dem Dichter besonders wichtig sind, können durch sie hervorgehoben werden. Vor allem die Wort- und Sinnvariation findet hier Verwendung, der wir häufig in der höfischen Liebesdichtung wiederbegegnen. Für die Rede oder die erzählende Darstellung ist als Kompositionsbasis die "narratio" gegeben, mit ihr rechnen die Poetiken. Weitere Kompositionsmerkmale werden nicht entwickelt²⁵⁾, außer der sehr ernst zu nehmen-

24) Arbusow, a.a.O. S.21 ff.

25) Zum Problem der Komposition vgl. Faral, a.a.O. S.55:
"Presque tout ce que les arts poétiques enseignent au

den Forderung nach der Ausgewogenheit der Teile zu einem harmonischen Ganzen²⁶⁾. Hinter ihr steht die bereits genannte Stelle bei Horaz²⁰⁾ und der mittelalterliche Begriff der Schönheit als "congruentia partium"²⁷⁾, als harmonisches Zusammenstimmen der Teile. Welche Verhältnisse aber als harmonisch empfunden werden, darüber schweigen die Poetiken. Aus der Interpretation volkssprachlicher Epen konnte geschlossen werden, daß sehr häufig Zahlenrelationen die Grundlage dieses harmonischen Zusammenstimmens liefern²⁸⁾.

Noch weniger hat die lateinische Poetik an Greifbarem für die Gliederung der höfischen hohen Liebeslyrik anzubieten, die bewußt auf episch-narrative Grundlagen verzichtet. Als angemessene Form für die Liebesdichtung nennt Matthieu de Vendôme die (Ovidische) Elegie²⁹⁾. Damit ist

sujet de la composition, se réduit à énumérer les différentes manières, dont une oeuvre peut commencer...; p.59/60: A la vérité, la composition n'a pas été le souci dominant des écrivains du moyen âge."

Curtius, a.a.O. S.80: "Das Altertum, auch das "klassische", kannte den Begriff der Komposition streng genommen, nur in Epos und Tragödie... Was wir an Kompositionselementen in der spätantiken und mittelalterlichen Dichtung wahrnehmen, ist großenteils der traditionellen Aufeinanderfolge der fünf Redeteile entnommen.

26) Geoffrey de Vinsauf: *Poetria nova* (Faral, p.199):

"Pars si qua sedebit inepte./ Tota trahet series ex illa parte pudorem... Carminis ingressus, quasi verna facetus, honeste/ Introducat eam. Medium, quasi strenuus hospes,/ Hospitium sollemne paret. Finis, quasi praeco cursus expleti, sub honore licentiet illam./ Omni parte sui modus omnis carmen honoret,/ Ne qua parte labet, ne quam patiatur eclipsim."

27) Augustinus: *De Civ.Dei*, 22,18,2: "Pulchritudo est partium congruentia cum quadam suavitate coloris."

Erweitert bei Thomas von Aquin (*S.Th. Ia,q.39, art.8 u. qu.5,art.4*).

Vgl. zum Problem des "Schönen" allgemeine:

E.de Bruynes: *Etudes d'esthétique médiévale* (3 vols.), Brügge 1936.

In der Literatur:

E.R.Curtius: *Zur Literaturästhetik des Mittelalters*, ZRPh 58(1938), 1-50; 129-232; 433-479;

dazu kritisch Stellung nehmend: E.Köhler: *Scholast. Ästhetik und höfische Dichtung*. Neophilol.37 (1953), S.202 ff.

28) Vgl.M.Ittenbach: *Deutsche Dichtungen der salischen Kaiserzeit und verwandte Denkmäler* (Bonner Beitr. zur dt. Philologie. H.2), Würzburg 1937; untersucht auch zum Vergleich Alexius-Leodegar- und Fides-Legende.

29) Matthieu de Vendôme: *Ars vers.*II, § 8 (Faral, p.153):

ein Versmaß festgelegt, das die volkssprachliche Lyrik nicht übernommen hat, außerdem verzichtet sie auch hier, ausgenommen die sehr frühe Dichtung, auf die von Ovid zur Fixierung der Situation verwendeten narrativen Elemente. In der Kunst der Argumentation hingegen und vor allem in der Technik, charakteristische Übergangs- oder Entscheidungssituationen zu gestalten und in ihnen möglichst viele und einander entgegengesetzte Haltungen und Aussagen gegeneinander und durcheinander zu spielen, darin sind die höfischen Dichter Ovid gefolgt. Aber das Bauprinzip ihrer Lieder erfahren wir hier nicht.

Wir fassen zusammen: Die lateinischen Poetiken des 12. und 13. Jahrhunderts lehren uns erkennen, was uns bereits bei Raimon Vidal auffiel: kleinste und grundlegende Einheit des dichterischen Kunstwerks ist die sprachlich ausgefeilte Formulierung. Die Techniken hierzu stellen die Poetiken bereit, die selbst aus einer Tradition schöpfen, mit der auch die höfischen Dichter in lebendigem Kontakt bleiben. Die eigentliche Formidee jedoch, für die sie erneut fruchtbar gemacht wird, müssen wir auf einem anderen Weg erschließen.

Jene Forderung Raimon Vidals nach logischer Stimmigkeit der Einzelaussagen untereinander finden wir, abgesehen von dem Gebot der künstlerischen Einheitlichkeit, in den Poetiken nicht als Kompositionsmerkmal wieder. Untersuchen wir diesen Befund näher, so ergeben sich interessante Aufschlüsse zum Stilproblem der höfischen Lyrik des 12. Jahrhunderts überhaupt.

Die Poetiken des 12. und 13. Jahrhunderts zeichnen sich durch eine systematische, auf leichte Faßlichkeit berechnete Darstellung des durch die Schultradition gepflegten und weitergebildeten Fundus der gebildeten Sprachkultur aus. Diese soll allen literarisch Tätigen zugänglich sein. Die "Formidee" dieser Sprachkultur ist die des

Unter den Dienerinnen der Philosophie sind bereits genannt: Tragoedia, Satira, Comoedia. "Quarta 'phratratos Elegia cantat amores'" (Ovid, Rem. 379)

klassischen Maßes und der klaren Übersichtlichkeit, unter die alle angeführten Techniken und Bildungselemente zu treten haben. Diese Poetiken sind erfüllt von einer sowohl humanistisch als auch logisch geschulten Geistigkeit. Den Beweis für diese These liefert die Untersuchung ihres Ursprungs.

Die "Ars versificatoria" des Matthieu de Vendôme, die älteste der uns überlieferten eigentlichen Poetikhandbücher, ist vor 1175 entstanden. Der Verfasser hat seine ersten Studien unter der Leitung des Bernardus Silvestris begonnen³⁰⁾, der selbst eine rhetorisch-poetische "Summa" geschrieben hat, die - bisher nicht aufgefunden - als Vorbild der wichtigsten lateinischen Poetiken des 12. und 13. Jahrhunderts angesehen wird³¹⁾. Bernardus Silvestris wiederum stand der Schule von Chartres nahe, deren Pflege der antiken Überlieferung in Dichtung und Philosophie bekannt ist. Das bedeutendste Zeugnis aus diesem Kreis ist für uns das um 1160 entstandene Metalogicon des Johannes von Salisbury³²⁾, der sich in vielem auf seinen Lehrer Bernhard von Chartres bezieht. Wir kommen somit indirekt bis zum Beginn des 12. Jahrhunderts zurück. Für die Beschäftigung mit der Literatur heben wir aus dem Metalogicon nur zwei Momente hervor: ihre systematische Eingliederung in die Logica und ihre bewußte und bejahte Verbindung mit der literarischen Tradition und den Bildungsinhalten. Insofern die Logik als die Lehre von der schlüssigen Gedankenführung auf ein Ziel hin verstanden wird, ist sie hier zugleich auch Kriterium für den Aufbau eines sprachlichen Kunstwerks. Das bedeutet, daß dessen Komposition so geführt sein muß, daß sie einem an den Grundsätzen der Aristotelischen Logik geschultem Denken ohne Schwierigkeit einsichtig erscheinen muß. In diesem Gedanken scheint uns der Ursprung von Raimon Vidals Forschung nach logischer

30) Faral, Les arts poétiques, p.1 ss.

31) Curtius, a.a.O. S.118 und
Faral in Studi Medievali, N.S.9 (1936), p.69-88

32) Johannes von Salisbury, Metalogicon. ed. C.C.J.Webb, Oxford 1929;
vgl. Curtius: Mittelalterliche Literaturtheorien,
ZRPh 62 (1942), S.461;
Baldwin: Med.Rhetoric (1.Kap.Anm.21), p.156 ss.

Stimmigkeit der dichterischen Aussagen zu liegen. Sie erwies sich als ungeeignet zur Erkenntnis des Bauprinzips einer Kanzone. Folglich ist diese nicht primär nach dem Gesetz einer logischen Gedankenführung gebaut, ohne jedoch, und dies scheint uns besonders wichtig, deshalb unlogisch zu sein. Wie wir bereits bemerkten, lassen sich an der provenzalischen höfischen Lyrik Zeichen einer fortlaufenden logischen "Glättung" der einander scheinbar widersprechenden Aussagen wahrnehmen, offensichtlich unter der Wirkung eines auf logische Straffung der Aussagen hinzielenden Dichtungsverständnisses, das wir hier in Chartres beobachten und das mit der Logizierung sowohl der Rhetorik als auch der allgemeinen Geistigkeit im 11. und 12. Jahrhundert zusammenhängt³³⁾. Diese logische Straffung legt sich nicht über eine im Prinzip unlogisch gebaute Textur älterer Dichtung, sondern nur über eine Textur, die außer der logischen Verknüpfung andere Verbindungstechniken kannte, die auch späterhin, wenngleich untergeordnet, im Gebrauch bleiben. Besonders deutlich läßt sich dieser Übergang an der deutschen Lyrik beim Einströmen der romanischen beobachten, indessen die französische sogleich an die herrschende Stilrichtung anknüpft. In der provenzalischen ist der Übergang weniger auffällig, vielleicht ein Zeichen für die dauernden Kontakte zunächst mit Chartres, dann mit der aufblühenden höfischen Dichtung in der Normandie, Picardie und Champagne.

Was das zweite Moment, die Verknüpfung der Dichtung mit der literarischen Tradition und den Bildungsinhalten anbetrifft, so ist dieses geeignet, uns Ausblicke zu gewähren gerade auf die Verschiedenheit der provenzalischen von der deutschen und französischen Dichtung. Wir haben hier nicht der Rolle von Chartres innerhalb der Renaissance des 12. Jahrhunderts nachzugehen. Wichtig für uns ist, daß das

33) Baldwin, a.a.O. p.151.

Vgl. Metalogicon I, cap.X (Webb, p.27,10 ff.):

"Est igitur logica... loquendi vel disserendi ratio... Sive itaque ratiocinandi vias doceat, sive omnium sermonum regulam prebeat, profecto desipiunt qui eam dicunt esse inutilem; cum utrumque ratione clarissima doceatur esse pernecessarium."

"Metalogicon" den Typus einer Dichtung und Sprachkunst entwickelt, die sich sowohl inhaltlich als auch formal an der antiken Überlieferung geschult und bereichert hat. "C'est ainsi que commence à se répandre l'opinion que le poète est un érudit, qu'il doit avoir fouillé les trésors du passé, et que la substance de ses oeuvres doit être tirée de sa lecture."³⁴⁾ Verbunden mit dem Ideal eines klassischen Maßes in der logischen Durchsichtigkeit und Klarheit wirkt dieses Stilprinzip formend auf die französische Dichtung und, durch diese vermittelt, auch auf die deutsche höfische Lyrik und die Epik eines Hartmann von Aue und Gottfried von Straßburg. Südlich der Loire läßt sich nur der Stil des "trobar leu" in etwa hier anschließen. Auch der "poeta eruditus" ist mit den Namen der berühmtesten Trobadors, wie Guiraut de Bornelh und Arnaut Daniel und dem Stil des "trobar ric" verknüpft. Selbst wenn diese ihre Gelehrsamkeit aus der Schultradition schöpfen, was fast immer der Fall ist, so geschieht dies nicht nach dem Prinzip der klaren Einsichtigkeit und Straffung der Schule von Chartres, sondern in dem Bestreben, neue poetische Stilprinzipien zu erproben, die gerade in der Zusammenraffung, Häufung und scheinbaren Undurchsichtigkeit der Aussagen das Ziel sehen, den kostbaren Aussagegehalt zu absoluter Höhe emporzuspannen und zugleich in ein ebenso prächtiges wie - stacheliges Gefäß einzuschließen, das alle Unberufenen von ihm fernhält. Eine Wendung zurück zu einer "gelehrten Dichtung" (poésie savante) in durchsichtig "klarer" Aus-sageweise (trobar sotil) erscheint dann in der Lyrik des Folquet de Marseille und Gaucelm Faidit, vermutlich im Kontakt mit der französischen höfischen Lyrik um 1200. Die französische und deutsche Liebesdichtung ist der Virtuosität des "trobar ric" der Provenzalen so gut wie nicht gefolgt, Dante hat diese Sprachbeherrschung höchstlich bewundert, sie aber kaum nachgebildet. In ihr sehen wir die

34) Faral: Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge, Paris 1913, p.399; Metalogicon (Webb) S.54, 17 ff. (I, cap.24); Baldwin, a.a.O. p.161

großartigste und künstlerisch eigenwilligste Manifestation der provenzalischen höfischen Lyrik.

Wir erkennen aus der Untersuchung der lateinischen Schulrhetorik die Prinzipien, welche sie zu geben vermochte und welche die volkssprachliche höfische Lyrik auch empfangen und weitergebildet hat: die kunstvolle Ausgestaltung des sprachlichen Ausdrucks und die Normen des dichterischen Stils, denen die Gesamtheit der Einzelaussagen zu genügen hat. Auf die künstlerische Einheit eines höfischen Liebeslieds bezogen, heißt das, daß seine sprachliche Gestaltung im Zusammenhang mit diesen Prinzipien der durch die Schulbildung vermittelten lateinischen Sprachkultur zu verstehen und zu würdigen ist. Sie treten in ihm in den Dienst eines neuen Aussagegehalts: der höfischen Liebe in ihrem Bezug zu der sich ihr unterstellenden Persönlichkeit. Dieser schuf sich eine seiner gedanklichen Gespanntheit und Widersprüchlichkeit angemessene Form, für welche die an die ausgehende Antike anknüpfende Schulrhetorik nicht das Vorbild liefern könnte: die Form des vom musikalischen Ablauf her gegliederten, strophischen Liedes. Wir befragen nun die theoretischen Darlegungen des 13. und 14. Jahrhunderts nach ihrem Bauprinzip.

In der Handschrift H folgt auf die "Razos de Trobar" die bereits genannte "Doctrina de compondre dictaz"¹⁶⁾, die sich selbst als Fortsetzung der "Razos" einführt. Sie zählt die in der provenzalischen Lyrik vertretenen Gattungen auf, gibt in ihrem ersten Teil eine kurze Beschreibung ihres Gehalts und Andeutungen über Strophenzahl und Stillage, im zweiten Teil eine begriffliche Bestimmung der Formen durch die etymologische Herleitung des Namens. Der Verfasser bemüht sich, in die inhaltlich sich nahe berührenden und ineinander übergehenden Liedformen eine systematische Ordnung zu bringen. So sucht er beispielweise "canço" und "vers" dadurch gegeneinander abzugrenzen, daß erstere über Liebe handeln dürfe, "vers" dagegen: "de veritatz, de exemples e de proverbis o de lauror (= lauzor), no pas en semblant d'amor"³⁵⁾, eine Unterscheidung, die weder von dem

35) P.Meyer: *Traité catalans...* (Rom. 6, 1877), p. 355: "§ 2 (canço)... e garda be que en axi com començarás la raho

Verfasser der Trobadorviten angenommen worden wäre noch sich bei der Beschäftigung mit der Dichtung selbst halten läßt. Indem im zweiten Teil die begriffliche Definition mittels der Etymologie der Formbezeichnung gegeben und von ihr auf den zugehörigen Inhalt zurückgeschlossen wird, zeigt sich der Primat der rhythmisch-musikalischen Form, welche durch bestimmte Gehalte künstlerisch realisiert wird. Wenn auch tastend, so deutet sich hier erstmals der Versuch an einer systematischen Erfassung der neuen liedhaften Dichtung von ihrem dominierenden Prinzip her: der rhythmisch-melodischen Gestalt.

Die "Doctrina" bestimmt das höfische Liebeslied³⁶⁾ (canço) formal als Gebilde aus fünf, sechs bis neun oder mehr Strophen und ein bis zwei Tornadas. Einzelheiten über den Strophenbau werden nicht gegeben. Besonders hervorgehoben wird die Stillage: alle Aussagen (rayso = rationes) sind in ihrer Formung auf den hohen Preis der Liebe abzustimmen, nichts darf die in sich geschlossene Spannung störend unterbrechen. Das Ganze muß in einer neuen Melodie (so noveyl) "so schön, wie du sie nur ersinnen kannst", erklingen. Wichtig ist, bei aller Strenge der geforderten Stimmigkeit, das Moment der Freiheit. Die Zahl der Strophen, die Argumentation, deren Verknüpfung, sind dem künstlerischen Ermessen des Dichters überlassen, d.h. der individuellen Lösung der vorgegebenen allgemeinen Thematik.

Aus der Analyse dieser jeweiligen individuellen Lösungen werden sich gewisse "Baugesetze" der Vers- und Kanzonenstrophe und ihrer Verknüpfung zum Lied (canço) herleiten lassen, die theoretisch zu entwickeln weder der

en amor, que en aquella manera matexa la fins be e la seguesques...

§ 3 (vers) ... deus parlar de veritatz... no pas en semblant d'amor."

- 36) ib.p.355: "E primeramen deus saber que canço deu parlar d'amor plazenment, e potz metre en ton parlar eximpli d'altra rayso, e ses maldir ses lauzor de re, sino d'amor. Encara mes, deus saber que canço ha obs e deu haver cinch cobles; eyxamen n'i potz far, per abeylmen e per complimen de raho, sis o set o vuit o nou, D'aquell compte que mes te plazia. E potz i far una tornada, o dues, qual te vulles. E garda be que en axi com començara la raho en amor, que en aquella manera matexa la fins be e la seguesques; e dona li sonoveyl co pus bell poras."

Verfasser der "Doctrina", noch Dante, noch Guilhem Molinier für nötig hielten, vermutlich weil sie in der noch lebendigen Gegenwart dieser Dichtung selbstverständlich waren, und erst wir sie unserem gewandelten Kunstverständnis neu zum Bewußtsein bringen müssen.

Die Definition der Kanzzone aus den "Leys d'Amors" bringt zu dem uns Bekannten nichts wesentlich Neues hinzu³⁷⁾, außer daß sie, der allgemeinen Haltung entsprechend, den lehrhaften Zweck der "schönen" Dichtung absolut setzt.

"Doctrina" und "Leys d'Amors" bilden zeitlich die beiden äußersten Grenzen der theoretischen Beschäftigung mit der provenzalischen Lyrik von ihrer Form her und in provenzalischer Sprache selbst. Zwischen ihnen steht, etwa 1305 entstanden, Dantes Schrift "De vulgari eloquentia", in der sich die an der lateinischen Poetik geschulte Sprachbetrachtung mit dem Verständnis für das Formprinzip der vulgärsprachlichen Lyrik zu einer einzigartigen Rechtfertigung des volkssprachlichen Dichtens überhaupt verbinden. Die Beispiele hierzu liefert vor allem die provenzalische Dichtung und die von ihr angeregte eigene italienische³⁸⁾.

Die hohe lyrische Dichtung, das Lied (cantio) genießt die höchste künstlerische Wertschätzung und steht im Stilrang ebenbürtig neben der lateinischen Tragödie³⁹⁾. Ihre formale Komposition wird vom Vers und der Strophe her verstanden, vom geglückten Einbau der rhetorisch hochgezüchteten Aussage in den Rhythmus des Verses und von hier aus in die Strophe, diese zur Gesamtheit des musikalisch erfüllten Liedes⁴⁰⁾. Wenn Dante hier auch nicht mehr

37) ed. Anglade (oben Anm.10), t.II, p.177:

"Chansos es dictatz que d'amors
Principalmen o de lauzors
Tracta, recitan motz plazens
Am alcus bels essenhamens
Per dar a totz bona doctrina..."

38) A.Buck: Ital.Dichtungslehren (1.Kap. Anm22), S.25 ff. und 33 ff.-

Vgl.A.Viscardi: La poesia trobadorica e l'Italia, in: Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana. Mailand (1948), p.1 ss.

39) Dante: De vulg. eloq. 11,3 u.4.

Vgl.Buck, a.a.O. S.41 f.

40) Dante, De vulg.eloq. 2,9 "... ut in quo tota Cantionis ars esset contenta, illud diceretur stantia, hoc

an eine gesungene Lyrik gedacht haben mag⁴¹⁾, so bleibt die Komposition des Liedes dennoch in ihrer strophischen Gliederung der älteren, für den musikalischen Vortrag bestimmten höfischen Dichtung verpflichtet⁴²⁾. Der ursprünglich musikalisch realisierte Ablauf der in sich gegliederten Strophe, die sich mehrmals zum Lied wiederholt, bestimmt die Aussageführung. Aus den Anforderungen, die eine bestimmte Strophenform, welche der Dichter wählt, an die Aussageführung stellt, läßt sich die von uns gesuchte dominierende Formidee des Liedes ableiten.

Dantes Ausführungen zeigen uns deutlicher noch als die "Doctrina" es vermochte, daß die hohe höfische Lyrik von der musikalischen Form der in sich gegliederten Strophe her verstanden werden muß. Eine Bestätigung dieses Befundes liefert uns die zu Ende des 13. Jahrhunderts entstandene Untersuchung "über die Musik" des Pariser Lehrers Johannes de Grocheo⁴³⁾. Der Primat der musikalischen Form über den auszusagenden Inhalt in einer liedhaften Komposi-

est mansio capax, vel receptaculum totius artis." ib.II,8,37 ff.: "... et ideo Cantio nil aliud esse videtur quam actio completa dictantis verba modulationi harmonizata. Quapropter tam cantiones, quas nunc tractamus, quam Ballatae, et sonitus... et omnia cuiuscumque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, Cantiones esse dicimus." Von diesen behandelt D. nur die "Kanzone" im engeren Sinn, den "Cantus coronatus". Auf ihn bezieht sich der Vergleich mit der Tragödie.

41) Buck, a.a.O. S.40/41

42) Dante, De vulg.eloq. II,10: "Dicimus ergo, quod omnis stantia ad quondam odam recipiendam armonizata est, sed in modis diversificari videtur; quia, quaedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi - et diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam ... - Quaedam vero sunt diesim patientes; et diesis esse non potest, secundum quod eam appellamus, nisi reiteratio unius ode fiat, vel ante diesim, vel post, vel undique." Gemeint sind durchkomponierte Strophen und solche, deren Melodieführung in sich wiederholt und dabei variiert wird.

43) ed.E.Rohloff; Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo (Media Latinitas Musica II) Leipzig 1943

tion wird mit den Aristotelischen Begriffen von Form (Entelechie) und Materie ausgedrückt: "Modus componendi generaliter est unus, quemadmodum in natura. Primo enim dictamina loco materiae praeparantur, postea vero cantus unicuique dictamini proportionalis loco formae introduci-
tur. Dico enim 'unicuique proportionalis', quia alium cantum habet cantus gestualis et coronatus et versiculatus..."⁴⁴⁾
Jene Bestimmung, auf die Johannes de Grocheo besonderen Wert legt, "cantus unicuique dictamini proportionalis" bedeutet für uns, daß die Textur sowohl inhaltlich als bereits auch formal den Gegebenheiten der musikalischen Form entsprechend aufgebaut sein muß (also ihr reiner "Stoffcharakter" gar nicht vorhanden ist). In der volkssprachlichen Musik nimmt die hohe höfische Kanzone als "Cantus coronatus" den ersten Platz ein⁴⁵⁾, wie bei Dante. Ihre Bauform wird wie folgt beschrieben: "Versus⁴⁶⁾ vero in cantu coronato est, qui ex pluribus punctis⁴⁷⁾ et concordantiis⁴⁸⁾ ad se invicem harmoniam facientibus efficitur. Numerus vero versuum in cantu coronato ratione septem concordantiarum determinatus est ad septem. Tot enim versus debent totam sententiam materiae, nec plus nec minus continere."⁴⁹⁾ Die Strophe gliedert sich in

44) ib.S.52,3 ff.

45) ib.S.50,27 ff.: "Cantus coronatus ab aliquibus simplex conductus dictus est. Qui enim propter eius bonitatem in dictamine et cantu a magistris et studentibus circa sonos coronatur, sicut gallice "Aussi com l'unicorn" vel "Quant li rossignol". Qui etiam a regibus et nobilibus solet componi et etiam coram regibus et principibus terrae decantari; ut eorum animos ad audaciam et fortitudinem, magnanimitatem et liberalitatem commoveat, quae omnia faciunt ad bonum regimen. Est enim cantus iste de delectabili materia et ardua sicut de amicitia et karitate et ex omnibus longis et perfectis efficitur."

46) Versus = Strophe. Vgl. ib. S.51,25: "Versus autem in cantu gestuali est, qui ex pluribus versiculis efficitur. Versiculi in eadem consonantia dictaminis cadunt."

47) Punctus = musikalische Distinktion. ib. S.53,6 ff.: "Punctus autem est ordinata aggregatio concordantiarum harmoniam facientium ascendendo et descendendo, duas habens partes, in principio similes, in fine differentes..."

Auf die Kanzone bezogen, dürfte es sich hier um die Stollenmelodie handeln, die beim Übergang zum Abgesang variiert werden kann.

48) Concordantia = Abfolge von Intervallen. Vgl. ib.S.44, 31 ff.

49) ib.S.51,23 ff.

musikalische Partien, die zueinander in Beziehung stehen. Es sind, wie wir wissen, bei der Kanzonenstrophe im engeren Sinne die gleichgebauten Stollen und der von ihnen unterschiedene Abgesang; bei der kanzonenähnlichen Strophe die variierte Repetition des ersten "Stollens" durch den zweiten, an den sich der Abgesang anschließt; oder, bei der durchkomponierten Strophe, dem "vers", die sich linear fortbewegenden musikalischen Einheiten⁵⁰⁾. Der "vers" als Strophenform, dessen Eingangspartie nicht repetiert wird, tritt in der Häufigkeit seiner Verwendung zugunsten der Kanzonenstrophe und ihrer Variationsform zurück. Meist verwandelt er sich auch durch die Repetition einer inneren Partie in einen Lai-Ausschnitt. Da jedoch die hohe höfische Liebeslyrik in deutscher und französischer Sprache sich überwiegend der Kanzonenstrophe bedient, sind wir berechtigt, diese ins Zentrum unserer Untersuchung zu stellen.

Wie Johannes de Grocheo darlegt, entsteht die Liedstrophe aus der harmonischen Aufeinanderbeziehung ihrer Partien. Die von ihm als Beispiel des "cantus coronatus" genannten Lieder "Ausi comme l'unicorn" ⁵¹⁾ des Königs von Navarra und "Quant li rossignol" ⁵²⁾, das dem Kastellan von Coucy zugeschrieben wird, sind keine Kanzonen im strengen Sinn, sondern deren Variationsform: die strenge musikalische Repetition der Stollen ist bereits aufgelöst in eine durch die Melodieführung erreichte harmonische Anlehnung des zweiten an den ersten Stollen, wobei diese selbst metrisch gleich gebaut sind und die Reimstellung -ab ab-aufweisen.

50) Allgemein zur "musikalischen Form" der höfischen Liebeslyrik:

Vgl. Fr. Gennrich: Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes (1. Kap. Anm. 16);

id.: Zur Ursprungsfrage des Minnesangs, D.V. 1929, S. 187-228;

B. Nagel: Der deutsche Meistersang. Poetische Technik, musikalische Form und Sprachgestaltung der Meistersinger, Heidelberg 1952, S. 16-19.

51) R. 2075 (vgl. Kap. 6, Anm. 57)

52) R. 1559; im Chansonier Cangé (vgl. Kap. 6, Anm. 32) inter-

Das entscheidende künstlerische Kriterium für das hohe höfische Liebeslied liegt in der Stilhöhe der Sprache und in der Verbindung der Aussageeinheiten innerhalb der Strophenteile, auch wenn diese nur noch durch leichte Anklänge mittels des Reims und der Melodieführung verwirklicht wird.

Beide Stollen zusammen bilden eine Einheit, von der sich die zweite, der Abgesang, absetzt. Die Rückverbindung zu den Stollen ist freigestellt, wird aber meist so verwirklicht, daß der Schlußlauf ins Innere der Strophe, meist zum Ende des Aufgesangs, zurückführt.

Das Moment der Freiheit, die dem Dichter-Komponisten bei der sprachlich-musikalischen Erfüllung dieser feingliedrigen Strophenform gegeben ist, tritt uns hier deutlicher noch als in der "Doctrina" entgegen. Erst durch ihre mehrmalige Repetition entsteht das Lied und die in ihm notwendigen Entsprechungen. Die siebenmalige Wiederholung, die Grocheo fordert, ist nicht bindend. Dennoch ist es wichtig, daß eine mehrmalige Wiederholung notwendig ist, anders als in der frühen deutschen Lyrik des Kürnbergers, der die Aussagen nur in eine, höchstens zwei einander genau korrespondierende Strophen spannt. Von dieser Möglichkeit der Texturgestaltung ist die romanische höfische Liebeslyrik weit entfernt.

essanterweise sowohl als strenge Kanzone (Cangé Nr.288) als auch als Variationskanzone (Cangé Nr.272) überliefert.

Bibliographie

A. Quellen

1. Autoren, aus deren Schriften zur Ermittlung des Herzbe-
griffs zitiert wird

a)

- | | |
|---------------------------------------|---|
| Biblia Sacra
vulgatae editionis... | ed.V.Loch, 4 Bde, Regensburg
3.Aufl. 1883 |
| Andreae Capellani | regii Francorum De amore libri tres,
cur.E.Trojel, Hauniae 1892 |
| Anselm von Canterbury | Monol., PL 158
Proslog., PL 158
Oratio XVII Ad Christum, PL 158 |
| Anonymus | Dom J.Leclercq: Les méditations
d'un moine au 12 ^e s., Revue Ma-
billon 34 (1944) p.1 ss. |
| Alfred von Sareshal | De motu cordis, ed. Cl.Baeumker,
Beitr.z.Gesch.d.Philos. des M.A.,
23, 1923 |
| Aristoteles | Parva Naturalia, ed. Ross, Oxford
1955
De anima, Dt.von A.Lasson, Jena 1924 |
| Augustinus | De Trin., PL 42,819
De Civ.Dei, PL 41
De gen. ad litt., PL 34
Enarr. in Psal., PL 37
Tract. in Joan., PL 35
De div.quaest., PL 40
Sermones de Script., PL 38
Confessiones ed.u.dt.Übers.
J.Bernhard, München (1955) |
| Bernhard von Clairvaux | Epist. 18, PL 182
Sermon. in Cant., PL 183
Sermon in Ascens., PL 183 |
| Boethius | De cons. philos., PL 63 |
| Cassiodor | In Psalmos, PL 70 |
| M.Tullius Cicero | Tusculanarum disputationum, lb.V,
ed.M.Pohlenz, 2 Bde., Leipzig-Berlin
1912-1923 |
| Gregorius Magnus | Expos. in Prim.Reg., PL 79
Hom. in Evang., PL 76 |
| Hieronymus | Epist.64,1, PL 22 |

- Hugo von St.-Viktor Didascal. PL 176
Miscell. I, Pl.177
Institut. in Dec.Leg.Dom., PL 176
- Isidor von Sevilla Etymologiae, ed.Lindsay, Oxford 1911
- Jean de Fécamp ed. Dom.J. Leclercq-J.-P. Bonnes:
Un maître de la vie spirituelle
au 11^e s.: J.d.F. (Études de théo-
logie et d'histoire de la spiritua-
lité IX), Paris 1946
- Plato Der Staat, dt.ed. O.Apelt (Philos.
Bibl.80), Leipzig 1944
Timaios, dt. O.Kiefer, Jena (1938)
- G.Secundus Plinius Historia naturalis, ed.lat.u.frz.
A.Ernont u.R.Pépin, Paris 1947
- Plotin Schriften, übers.von R.Harder
(Philos.Bibl. 211 a), Leipzig 1930
- b)
- Ahd. Lesebuch 12.Aufl.hrsg.W.Braune-K.Helm,
Tübingen 1952
daraus zitiert:
- Benediktinerregel S.12
- Rheinfr.Bruchstücke
der Cantica S.37
- Exhortatio ad plebem
Christ. S.25
- Isidor,
Contra Judaeos S.16
- Otfrid, Evang. S.79
- Tatian S.40
- Armer Hartmann Rede vom Glauben, ed.H.F.Maßmann:
Dt.Gedichte des 12.Jh., Quedlinburg
1837
- Hartmann von Aue Büchlein, ed.Bech, Bd.1, Leipzig
1867
- Notker Boethius, De Consol, ed. E.H.Sehr
u.T.Starck: Notkers des Deutschen
Werke, Bd.1, Halle 1938
Psalmen, ed.Piper, Freiburg-Tübin-
gen 1883
- Speculum Ecclesiae ed. G.Mellbourn, Lund 1944
- Altdeutsche Predigten ed.A.Schönbach:
Bd.2 Oberaltacher Pr.
Bd.3 Pred.des Priesters Konrad
Graz 1886

Sankt Alexius	Altfranzösische Legendendichtung des 11. Jahrhunderts. ed. G. Rohlf. 2. A. Tübingen 1953 (Sammlg. Rom. Üb. Texte, 15)
Eulalia-Sequenz	A. Henry: Chrestomathie de la littérature en ancien français, Berne (1953)
Maurice de Sully	C. A. Robson: Maurice of Sully and the medieval vernacular homily. Oxford 1952
Boecis	ed. A. Appel, Prov. Chrest., 6. A. 1930
Sermons du 12 ^e s en ancien provençal	ed. F. Armitage, Heilbronn 1889

2. Dichtungs- und Musiktheorie

Dante Alighieri	De vulgari eloquentia libri 2 Rec. Ludovicus Bertalot, Gebennae 1920
Guilhem Molinier	Las Leys d'Amors, ed. J. Anglade Toulouse 1919/20 (Bibl. Mérid. 1 ^e s. t. 17-20)
Horaz	Ep. ad Pisones (Ars poetica) ed. Villeneuve: Horaz, Epîtres, Paris 1934
Johannes de Grocheo	ed. E. Rohloff, Der Musiktraktat des J. d. G. (Media Latinitas Musica II) Leipzig 1943
Johannes von Salisbury	Metalogicon, ed. C. C. J. Webb, Oxford 1929
L. Arbusow	Colores rhetorici, Göttingen 1948
E. Faral	Les Ars poétiques du 12 ^e et 13 ^e s. (Bibl. de l'École des Htes Études 238) Paris 1923
P. Meyer	Traité catalans de grammaire et de poétique, Rom. 6 (1877)
E. Stengel	Die beiden ältesten provenzalischen Grammatiken. Lo Donatz proensals und Las Razos de Trobar, Marburg 1887

3. Lyrik als Basis der Formuntersuchung (Fundort der Melodien ist, wenn nicht besonders vermerkt, im Text angegeben.)

Arnaut Daniel	ed. R. Lavaud: Les poésies d'A. D. éd. critique d'après Canello, Toulouse 1910. (zit. nach K. Bartsch, Prov. Chrest. 6. A. 1904, Nr. 26)
---------------	---

- Bernart von Ventadorn Seine Lieder, hrsg. von Carl Appel, Halle 1915
Die Singweisen des Bernart von Ventadorn, hrsg. C.Appel, ZRPh Beiheft 81, 1934
- Folquet de Marseille ed.S.Stroński: Le troubadour F.d.M., Krakau 1910
- Gaucelm Faidit P.C. 167,37 "Mon cor e mi"
ed.A.Kolsen in Studi medievali, NS 16 (1943-50) p.255 ss.
P.C. 167,30 "Ja mais nulhs temps"
ed.A.Kolsen: Beitr.z.altprov.Lyrik, (Bibl.dell'Archivum Romanicum I,27) Florenz 1939, S.123 ff.
- Guilhem IX ed.A.Jeanroy: Les chansons de Guillaume IX duc d'Aquitaine, 2^e ed. Paris 1927, C.F.M.A. 9
- Giraut de Bornelh ed.A.Kolsen: Sämtl.Lieder des Troubadors G.d.B., 2 Bde., Halle 1910-35
- Peirol d'Auvergne ed.S.C.Aston, Cambridge 1953
- Raimbaut d'Orange ed.W.T.Pattison: The life and works of the Troubadour R.d.O., Minneapolis 1952
- Blondel de Nesle ed.L.Wiese: Die Lieder des B.d.N. (Gesellschaft für roman.Literatur 5), Dresden 1904
U.Aarburg: Die Singweisen des B.d.N., phil.Diss.Frankfurt 1945
- Castellan von Coucy ed.F.Fath: Die Lieder des C.v.C., phil.Diss. Heidelberg 1883
- Chrestien de Troyes Lieder, ed.Hilka: Der Percevalroman von Christian von Troyes (Sämtl. Werke 5), Halle 1932, S.800 u.802
- Conon de Bethune ed.A.Wallensköld: Les chansons de C.d.B., Paris 1921, C.F.M.A. 24
- Gace Brulé ed.H.Petersen Dyggve: G.B., trouvère champenois. Edition des chansons et étude historique (Mém. de la Soc.Néophil. 16) Helsinki (1951)
- Gautier de Dargies ed.G.Huet, Chansons et descorts de G.d.D., Paris 1912, S.A.T.F.

Es werden zitiert:

Kürnberger
Kaiser Heinrich
Heinrich von Veldeke
Friedrich von Hausen
Reinmar von Hagenau
Heinrich von Morungen

Nach: Des Minnesangs Frühling, 30. Aufl., neu bearb. von
K.v.Kraus, Leipzig 1950

Walther von der
Vogelweide

Die Liebeslieder, unter Beifügung
erhaltener und erschlossener Melo-
dien, neu hrsg. von Fr.Maurer
(Altdt.Textbibl. Nr.47)
Tübingen 1956

B. Untersuchungen

(Es werden hier nur die Werke noch einmal genannt, denen wir
in besonderem Maße verpflichtet sind.)

C.S.Baldwin

Medieval Rhetoric and Poetic
(to 1400), New York 1928

R.R.Bezzola

Guillaume IX et les origines de
l'amour courtois. Rom. 66 (1940/41)
p.145-237

Les origines et la formation de la
littérature courtoise en Occident
(500-1200)

I. La tradition impériale de la
fin de l'anquité au 11^e
siècle, Paris 1944 (Bibl.de
l'École des Htes.Études 286)

M.Bindschedler

Der Bildungsgedanke im Mittelalter.
D.V.29 (1955)

Gottfried von Straßburg und die
höfische Ethik, Halle 1955

H.Brinkmann

Entstehungsgeschichte des Minne-
sangs. (D.V.Buchreihe, Bd.8), Halle
1926

Zu Wesen und Form mittelalterlicher
Dichtung, Halle 1928

Friedrich von Hausen, Bad Oeyn-
hausen (1948)

A.Buck

Italienische Dichtungslehre vom
Mittelalter bis zum Ausgang der
Renaissance (ZRPh, Beiheft 94),
Tübingen 1952

J.Chailley

Histoire musicale du moyen âge,
Paris 1950

- J.Chailley Les premiers troubadours et les versus de l'École d'Aquitaine. Rom.76 (1955) p.212 ss.
- J.Chatillon "Cor et cordis affectus" in: Dict.de Spiritualité II (1953)
- E.R.Curtius Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 2.A.Bern 1954
Mittelalterliche Literaturtheorien ZRPh 62 (1942)
- Ph.Delhaye L'organisation scolaire au 12^e siècle. Traditio 5, New York 1947
- P.Dhorme L'emploi métaphorique des noms des parties de corps en Hébreu et en Akkadien. Revue Biblique 29-32 (1920-23)
- W.Eichrodt Theologie des Alten Testaments, 3 Bde., Leipzig 1933-39
- E.-M.Fickel Die Bedeutung von "sele", "herze" und "lip" in der frühmhd.Dichtung und in den Texten der mhd.Klassik, Phil.Diss. Tübingen 1949
- Th.Frings und G.Schieb Heinrich von Veldeke. Die Entwicklung eines Lyrikers. Festschrift Kluckhohn-Schneider, Tübingen 1948
- Fr.Gennrich Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, Halle 1932
- J.de Ghellinck L'essor de la littérature latine au 12^e siècle, Bruxelles 2.A. 1954
- A.Guillaumont Le coeur chez les spirituels grecs à l'époque ancienne. Dict de Spiritualité II (1953) p.2281 ss
Les sens des noms du coeur dans l'antiquité. Études Carmélitaines, nr. spécial "Le Coeur", 1950
- F.E.Guyer The influence of Ovid on Chrétien de Troyes. Romanic Review 12 (1921)
- A.Hauck Kirchengeschichte Deutschlands, 6.A., Bd.III und IV, Berlin-Leipzig 1952-53
- K.Hauck Mittellateinische Literatur, in: Dt.Philologie im Aufriß II (1954) Sp.1841
- F.Heimplätzer Die Metaphorik des Herzens im Minnesang des 12. und 13. Jahrhunderts. Phil.Diss. Heidelberg 1953
- M.Ittenbach Der frühe deutsche Minnesang. Strophenfügung und Dichtersprache (D.V. Buchreihe Bd.24) Halle 1939

- W.Kayser Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, 3.A. Bern 1954
- H.Kolb Untersuchungen zur Terminologie der höfischen Lyrik, Phil.Diss. Berlin 1952
- Fr.Maurer Leid. Studien zur Bedeutungs- und Problemgeschichte, bes. in den großen Epen der staufischen Zeit. (Bibl.Germ.1) Bern-München 1951
- Die politischen Lieder Walthers von der Vogelweide, Tübingen 1954
- Zu den religiösen Liedern Walthers von der Vogelweide. Euphorion 49 (1955)
- Die Lieder Walthers von der Vogelweide. 2.Bd.: Die Liebeslieder. (Altdt.Textbibl.47) Tübingen 1956
- "Rechte Minne" bei Heinrich von Veldeke. Archiv 187 (1950)
- Über das Verhältnis von rhythmischer Gliederung und Gedankenführung in den Strophen Heinrichs von Morungen. Festschrift J.Trier 1954, S.163 ff.
- A. del Monte Studi sulla poesia ermetica medievale, Neapel 1953
- L.Pollmann Der Tractatus De Amore des Andreas Capellanus und seine Stellung in der Geschichte der Amortheorie. Phil.Diss. Freiburg 1955
- M.de Riquer La lírica de los trovadores. Antología comentada. I. Poetas del siglo 12. Barcelona 1948
- S.Sawicki Gottfried von Straßburg und die Poetik des Mittelalters. (Germ.Studien, Heft 124) Berlin 1932
- M.Schittenhelm Zur stilistischen Verwendung des Wortes "cuer" im Altfranzösischen, Phil.Diss. Tübingen 1907 - Teildruck
- M.Schmaus Die psychologische Trinitätslehre des Hl. Augustinus. (Münsterische Beitr. z.Theologie, Heft 11) Münster 1927
- E.Sperka Cor und Pectus. Untersuchungen zum Leib-Seele-Problem bei den Römern, Phil.Diss. Tübingen 1953

- L.Spitzer L'Amour lointain de Jaufre Rudel
et le sens de la poésie des trouba-
dours. University of North Carolina
Studies in the Romance Language and
Literatures 5 (1944)
- E.Staiger Grundbegriffe der Poetik, 2.A. Zürich
(1951)
- A.Viscardi Letterature d'oc e d'oïl, Mailand
2.A. o.J. (1955)
- La poesia trobadorica e l'Italia. in:
Problemi ed orientamenti critici di
lingua e di letteratura italiana.
Coll.dir.A.Momigliano, Mailand (1948)
- La tradizione aulica e scolastica e
la poesia trobadorica. Studi Medio-
vali NS 7 (1934)

Textseiten		Seite
Guilhem IX	Jeanroy Nr.1	115 a
Guilhem IX	Jeanroy Nr.9	118 a
Bernart de Ventadorn	Appel Nr.15	125 a
Bernart de Ventadorn	Appel Nr.31	130 a
Raimbaut d'Orange	Pattison Nr.35	139 a
Giraut de Bornelh	Kolsen Nr.7	148 a
Folquet de Marseille	Strónski Nr.5	157 a
Chrestien de Troyes	R 1664	172 a
Conon de Bethune	Wallensköld Nr.1	179 a
Conon de Bethune	Wallensköld Nr.4	184 a
Gace Brulé	H.Petersen Dyggve Nr.50	189 a
Blondel de Nesle	Wiese Nr.8	195 a
Kastellan von Coucy	Fath Nr.7	206 a
Heinrich von Veldeke	La 56,1	228 a
Friedrich von Hausen	La 51,33	236 a
Reinmar von Hagenau	La 167,31	250 a

Lebenslauf

Am 20. April 1933 wurde ich in Sindelfingen/Württemberg geboren. Meine Eltern sind Paul von Ertzdorff, Diplomlandwirt, und Frau Maria, geb. von Stempel.

Von 1945 bis 1952 besuchte ich das Mädchengymnasium Esslingen am Neckar, das ich mit dem Reifezeugnis verließ.

Studium der Germanistik, Romanistik und Geschichte an den Universitäten Tübingen (Sommersemester 1952 bis 1954), Göttingen (Wintersemester 1954/55) und Freiburg i.Br. (Sommersemester 1955 bis 1958).

Meine akademischen Lehrer waren in Tübingen: H.Moser, H.Schneider, J.Vogt, M.Wandruszka von Wanstetten;

in Göttingen: W.Kayser, H.Heimpel, P.E.Schramm;

in Freiburg i.Br.: F.Maurer, Maria Bindschedler, O.Deutschmann, H.Friedrich, G.Tellenbach.

Ihnen danke ich für reiche Förderung, vor allem jedoch Herrn Professor Dr.F.Maurer, der die vorliegende Dissertation angeregt und ihre Ausführung mit wohlwollender Anteilnahme begleitet hat.

Mein Dank für wertvolle Hinweise zur Benützung der theologischen Literatur gilt Herrn Professor Dr.F.Stegmüller und zur romanistischen Literatur Herrn Professor Dr.O.Deutschmann.

Dem Akademischen Rektorat der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i.Br. bin ich für einen Zuschuß aus den Mitteln der "Jubiläumsgabe der Stadt Villingen" zur Vervielfältigung dieser Arbeit zu Dank verpflichtet.

Nach Abschluß meines Studiums ist es mir ein besonderes Bedürfnis, der Studienstiftung des deutschen Volkes, der ich seit meinem ersten Semester angehören durfte, für ihr Vertrauen und Verständnis zu danken.

